Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 31 (2011)

Artikel: Kontinuum oder Singularität? Synchronie als alternative postmoderne Zeitlichkeit bei Luciano Berio und Jean-François Lyotard

Autor: Rusch, Samuel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835118

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 19.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Kontinuum oder Singularität? Synchronie als alternative postmoderne Zeitlichkeit bei Luciano Berio und Jean-François Lyotard

SAMUEL RUSCH (Zürich)

Nachdem das Phänomen ‹Postmoderne› nach wie vor der gültigeren Einordnung in die musikwissenschaftlichen Deutungsbestrebungen harrt, wie das Erscheinen jüngster Publikationen zeigt, stellt vorliegender Essay den Versuch einer Annäherung an die postmoderne Problematik dar, wie sie aus der Beschäftigung mit Jean-François Lyotard (1924–1998) und Luciano Berio (1925–2003) greifbar wird.[1] Neben Lyotards Philosophie gilt das kompositorische Schaffen Berios als paradigmatisch postmodern: so sei seine *Sinfonia* (1968–1969) – insbesondere deren dritter Satz – als Initialwerk und ein früher Höhepunkt der Postmoderne in der Musik zu werten.[2] Das Werk, zu dessen Chrarakterisierung als ‹postmodern› sich Berio selbst nicht äusserte, entstand zehn Jahre, bevor Lyotard durch seinen Bericht *Das postmoderne Wissen* mehr oder weniger unfreiwillig und letztlich zu seinem Leidwesen die philosophische Postmoderne-Debatte anstiess, die alsbald in die breitere wissenschaftliche und mediale Öffentlichkeit ausströmte.[3] Die Bearbeitung des Phänomens des Postmodernen hat Lyotard

1 Vgl. Andreas Domann, *Postmoderne und Musik. Eine Diskursanalyse,* Freiburg: Verlag Karl Alber, 2012 (= Musikphilosophie, 4).

2 Zu Entstehungsjahr und Ausgabe vgl. Markus Bandur, «‹I prefer a wake›. Berios *Sinfonia,* Joyces *Finnegans Wake* und Ecos Poetik des ‹offenen Kunstwerks›», in: *Luciano Berio,* hrsg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 2005 (= Musik-Konzepte. Neue Folge, 128), S. 95–109, hier: S. 95; Anm. 1.

3 Vgl. Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* (Original: *La condition postmoderne,* 1979), hrsg. von Peter Engelmann, übers. von Otto Pfersmann, Wien: Passagen Verlag, 2009 (6. Aufl.; 1. Aufl. 1986). Korrigierend eingreifen wollte Lyotard insbes. mit ders., *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982–1985* (Original: *Le Postmoderne expliqué aux enfants,* 1986), hrsg. von Peter Engelmann, übers. von Dorothea Schmidt unter Mitarbeit von Christine Pries, Wien: Passagen Verlag, 2009 (3. Aufl.; 1. Aufl. 1987). Eine Auswahl dieser Texte ist enthalten in: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart,* hrsg. von Peter Engelmann, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1990 (= Reclam's Universal-Bibliothek, 8668), S. 33–75. Vgl. auch Lyotard, «Vorwort. Vom Humanen», in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit* (Original: *L'inhumain. Causeries sur le temps,* 1988), hrsg. von Peter Engelmann, übers. von Christine Pries, Wien: Passagen Verlag, 2006 (3. Aufl.; 1. Aufl. 1989), S. 11–17, insbes.: S. 15, und «Die Moderne redi-

wiederholt zur Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst wie auch der Musik angeregt, wobei es deren avantgardistische Ausprägungen sind, in denen er das Postmoderne beispielhaft verwirklicht sieht.[4] Aufgrund seiner eingehenden Beschäftigung mit der Tonkunst gilt Lyotard als der bedeutendste Musikphilosoph seit Ernst Bloch und Theodor W. Adorno, wobei jedoch seine Einsichten, wie beklagt wird, noch zu wenig in die musikwissenschaftliche Diskussion vorgedrungen seien.[5] Eine Konfrontation Lyotards und Berios bietet sich so zweifelsohne an; dies umso mehr, als letzterer die Grundlagen seines musikalischen Schaffens auch wortsprachlich reflektiert hat und somit Verlautbarungen im selben Medium einander gegenübergestellt werden können.[6]

Der Verdacht mag bereits aufgekeimt sein: Entgegen der verbreiteten Ansicht, bei Lyotard und Berio fänden sich allerorten unzweideutige Anzeichen der Postmoderne, halte ich bei beiden den Duktus der Abgrenzung für augenfällig. Wenn die Postmoderne eine Phase ist, die das Bewusstsein für die Diachronie allen Geschehens nahezu exzessiv hochhält, dann ist es diese Form von Postmodernismus, von der sich Berio und Lyotard absetzen, denn offensichtlich verbindet die Abwendung von einer Auffassung von Zeitlichkeit, die diese ausschliesslich und straff diachron organisiert, ihre Äusserungen. Bei Lyotard geschieht dies explizit. Im Hintergrund seiner wiederholten Auslassungen zum bedeutsamen Unterschied zwischen einem falsch verstandenen Postmodernismus und einem richtig aufgefassten Phänomen des Postmodernen lässt sich deutlich die Entgegensetzung zweier Auffassungen von Zeitlichkeit ausmachen, wodurch sich seine Position in die Ansätze einreiht, die eine auf die Frage der Zeitauffassung fokussierte Proble-

---

gieren», in: ders., *Das Inhumane,* S. 37–48, insbes.: S. 47. Informativ Peter Engelmanns «Vorwort des Herausgebers 1986» und «Vorwort des Herausgebers 2009», in: Lyotard, *Das postmoderne Wissen,* S. 11–13 und 15–22, insbes.: S. 17, sowie «Einführung», in: *Postmoderne und Dekonstruktion,* S. 5–32, insbes.: S. 5–17.

4 Es handelt sich um Lyotards Nomenklatur. Zum Begriff der Avantgarde in der Musik vgl. Gianmario Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik,* Laaber: Laaber Verlag, 1993 (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 1), insbes.: S. 8–15.

5 Zur Postmoderne in Musik und Musikwissenschaft vgl. Borio, *Musikalische Avantgarde,* insbes.: S. 1–8, und Hans-Joachim Heßler, *Philosophie der postmodernen Musik: Jean-François Lyotard,* Dortmund: NonEM-Verlag, 2001, insbes.: S. 2–5. Vgl. auch Hermann Danuser, «Postmodernes Musikdenken – Lösung oder Flucht?», in: *Neue Zürcher Zeitung,* N. 148, 29./30. Juni 1991, S. 67–68.

6 Lyotard hat einen Artikel zu Berio verfasst. Da sich dieser jedoch um das in Bezug auf die vorliegende Problematik eher abliegende Thema der «relation between language and music» dreht, konnte er hier keine Berücksichtigung finden. Vgl. Lyotard, «‹A few words to sing›», in: *Music/Ideology. Resisting the aesthetic,* hrsg. von Adam Krims, Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1998 (= Critical Voices in Art, Theory and Culture), S. 15–36, hier: S. 17.

matisierung der Postmoderne vornehmen.[7] Zahlreiche Aussagen Berios lassen sich meines Erachtens ebenfalls in Richtung einer Kontrastierung zweier verschiedener Herangehensweisen an Zeitlichkeit deuten, zumal auf den ersten Blick möglicherweise kryptisch anmutende Äusserungen vor einem solchen Hintergrund verständlich werden. Dabei scheint auch er zu einer diachronistischen Sicht der Zeitdimension auf Distanz zu gehen, denn schon im Grundsatz steht er der Periodisierung kultureller Entwicklungen, die heterogene Erscheinungen vorschnell homogenisiert, kritisch gegenüber; ein Vorbehalt, den er mit Lyotard teilt.[8]

---

7 Zu den im vorliegenden Zusammenhang einschlägigen Aspekten der Zeitthematik vgl. ders., «Die Moderne redigieren». Vgl. auch ders., «Zeit heute» und «Der Augenblick, Newman», in: ders., *Das Inhumane*, S. 73–93 und 95–105. Verschiedentlich setzt Lyotard Signale der Differenz: Seine Rede von einer «achtenswerten Postmoderne» impliziert auch weniger achtenswerte Formen. Vgl. ders., *Der Widerstreit* (Original: *Le Différend,* 1983), übers. von Joseph Vogl, München: Wilhelm Fink Verlag, 1989 (2. Aufl.; 1. Aufl. 1987; = Supplemente, 6), S. 12. In vergleichbarer Weise spricht er von einer «Art Postmoderne», zu der «auch die ‹postmoderne› Architektur von Jencks» gehöre, «die der Leser hoffentlich nicht mit dem verwechselt, was ich *condition postmoderne,* postmoderne Verhältnisse, genannt habe». Vgl. ders., «Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit», in: ders., *Das Inhumane*, S. 139–149, hier: S. 147; Hervorhebung im Original.

8 Vgl. Luciano Berio, *Intervista sulla musica,* a cura di Rossana Dalmonte, Roma-Bari: Laterza, 1981 (= Saggi tascabili Laterza, 77), hier: S. 63–65, sowie Lyotard, «Die Moderne redigieren» und «Notizen über die Bedeutung von ‹post-›», in: ders., *Postmoderne für Kinder,* S. 103–109, insbes.: S. 104–105. Der Umstand, dass es zu einer Periodisierung gekommen ist, scheint für Lyotard gerade Ausdruck davon zu sein, dass der ursprüngliche Impetus zum Erliegen gekommen ist: «Die aktuellen Strömungen, die die Malerei, Architektur oder Musik zu einer Rückkehr zu den traditionellen Werken des Geschmacks bewegen – ich meine: den Transavantgardismus, den Neoexpressionismus, die neue Subjektivität, den Postmodernismus und so weiter, also die Neo-s und Post-s – berücksichtige ich nicht», denn «[o]ffenbar ist diese ‹Transavantgarde›, unter dem Vorwand, das Erbe der Avantgarden zu bewahren, ein gutes Mittel, es zu verschleudern». Vgl. ders., «Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik», in: ders., *Das Inhumane,* S. 157–165, hier: S. 157, und «Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit», S. 147. Ein Gleichklang in der negativen Beurteilung des Periodisierens, ein gewisser Kontrast jedoch in der jeweiligen Bewertung von Moderne und Postmoderne findet sich hier: Der Begriff ‹postmodern› sei «wahrscheinlich ein recht unglücklicher Ausdruck», weil er «die Vorstellung einer historischen ‹Periodisierung›» erwecke, wobei Lyotard unter ‹postmodern› «vielmehr einen Geisteszustand» versteht; Periodisieren hält er hier für «eine ‹klassische› oder ‹moderne› Vorstellung». An anderer Stelle ist für ihn die Moderne demgegenüber selbst «keine Epoche, sondern vielmehr ein Modus [...] im Denken, im Ausdruck und in der Sensibilität». Vgl. ders., «Regeln und Paradoxa», in: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens,* übers. von Marianne Karbe, Berlin: Merve Verlag, 1986, S. 97–107, hier: S. 97, und «Sendschreiben zu einer Universalgeschichte», in: ders., *Postmoderne für Kinder,* S. 39–56, hier: S. 40. Vgl. auch ders., «Zeit heute», S. 83–84, und *Der Widerstreit,* S. 12.

Die diachron organisierte Zeitlichkeit verweist für mich auf den sich im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts vollziehenden historistischen Paradigmenwechsel. Die in der Postmoderne aufbrechende Zeitproblematik untersuche ich somit im Sinne einer möglichen Spätfolge der historistischen Wende. Ich lese Lyotards und Berios Texte als anti-historistische Kontrastfolie, und meine folgenden Ausführungen zum Historismus haben sich mir aus der Lektüre von deren als implizite Alternativvorschläge verstandenen Positionen erschlossen.

Der spezifische, mit dem Historismus zum Durchbruch gelangende Zugriff auf die Zeitdimension besteht darin, Zeit im Wesentlichen ausschliesslich im Sinne der diachronen Zeitachse zu deuten. Demgemäss ist dem Historismus die Behauptung zu unterstellen, alle welthaften Erscheinungen seien in dieser unablässig unidirektional ablaufenden Bewegung organisiert. Zugleich tritt diese Feststellung als Forderung auf, alle welthaften, insbesondere aber alle kulturellen Erscheinungen seien in die diachrone Zeitachse einzuordnen. Dabei erhebt die Gleichsetzung von Zeit mit Diachronie den Anspruch unbestreitbarer Evidenz, rechtfertigt sie sich doch in der (scheinbaren) Tatsache, dass alle welthaften Erscheinungen aufgrund des unausgesetzten Ablaufens der Zeit in der Welt objektiv gesehen mit Punkten auf der diachronen Zeitachse korrelieren. Wenn uns diese Sichtweise zwingend erscheint, zeigt dies, wie stark wir (noch) unter dem Einfluss des historistischen Paradigmenwechsels stehen.

Eine Kritik des Historismus, wie sie Berio und Lyotard implizieren, ist deshalb plausibel, weil zuzeiten der Postmoderne eine sich in Stagnation und Unverbindlichkeit äussernde Blockade des künstlerischen Schaffens diagnostiziert werden kann, die sich meiner These zufolge auf einen aporetischen Zustand zurückführen lässt, in den gerade diejenige Form des künstlerischen Materials gerät, wie sie aus der nach wie vor bestimmenden historistischen Zeitauffassung hervorgeht.[9] Diese Aporie macht sich spätestens in der Postmoderne in voller Schärfe bemerkbar. Gerade am künstlerischen Material scheinen mir die Konsequenzen dieses Einschnitts exemplarisch sichtbar zu werden, und in dieser Optik ist es bezeichnend, dass sich Berio und Lyotard in ihren Äusserungen neben der Zeitthematik prominent mit der musikalischen Materie (Lyotard) bzw. dem musikalischen Material (Berio) auseinandersetzen. So steht Lyotards Philosophie erweislich unter dem Zeichen eines inneren Zusammenhangs von Zeit- und Kunstreflexion, und offenkundig gelangt er zu seiner Theorie der künstlerischen

9 Zur Blockade des künstlerischen Schaffens vgl. ders., «Notizen über die Bedeutung von ‹post-›», S. 107.

Materie ausgehend von seiner Philosophie der Zeit.[10] Deutlicher Auslöser von Berios Bestreben ist der schöpferische Antrieb, Verfügungsgewalt über ein Material zu gewinnen, das unabhängig von seiner Zeitstufe als lebensvoll empfunden werden kann.[11] So weisen Lyotards und Berios Absetzungsbewegungen in der Opposition gegen die mutmasslichen, negativen Auswirkungen des historistischen Paradigmenwechsels für mich eine auffällige Parallele auf. Mir scheint, die Diagnose einer Blockade des künstlerischen Schaffens lässt sich im Hintergrund von beider Beschäftigung mit der Materialproblematik – wenn vielleicht auch implizit – erkennen, und selbst wenn Berio und Lyotard an der Oberfläche je eigene Stossrichtungen verfolgen, scheint es mir gleichwohl dieselbe Blockade zu sein, gegen die sie angehen. Indem sie sich zur Möglichkeit einer alternativen, anti-diachronistischen Auffassung der Zeitdimension bekennen, scheinen sie dem künstlerischen Schaffen das Mittel an die Hand geben zu wollen, um einen anscheinend ausweglosen Stillstand überwinden zu können.

Meiner Unterstellung gemäss, die durch die historistische Wende ausgelöste Problematik wirke sich auf der Materialebene besonders deutlich aus, werde ich zunächst die behauptete aporetische Situation des Materials in der Postmoderne erklärend zu konturieren suchen. Anschliessend wird am Leitfaden der die Zeitproblematik in alternativer Weise angehenden Theorien der beiden Protagonisten der Nachweis zu erbringen sein, dass sich Ressourcen finden lassen, die den Ausbruch aus postmoderner Aporie des Materials und Blockade des künstlerischen Schaffens ermöglichen.

I. Aporie des künstlerischen Materials in der Postmoderne

Die Frage drängt sich auf, wie die spezifisch historistische Problematik, so es denn eine gibt, beschaffen ist, um zu den angedeuteten Schwierigkeiten in Bezug auf künstlerisches Material und Kunstschaffen zu führen.

Ich verstehe den Historismus als eine Theorie kultureller Phänomene, der als solche deren grundlegende Kontextualität anerkennt: Vergeschicht-

10 So lautet der sinnige Untertitel von ders., *Das Inhumane* – einem Band, der Texte zu seiner Kunsttheorie versammelt – ‹Plaudereien über die Zeit›. Vgl. auch ders., «Vorwort. Vom Humanen».

11 Auch Lyotard kennt «die Steigerung des Seins und den Jubel, die von der Erfindung neuer Spielregeln, bildnerischer oder künstlerischer, oder ganz anderer, ausgelöst werden». Vgl. ders., «Antwort auf die Frage: Was ist postmodern?», in: ders., *Postmoderne für Kinder*, S. 13–32, hier: S. 29. Vgl. auch ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», in: ders., *Das Inhumane*, S. 107–125, insbes.: S. 110.

lichung ist immer Kontextualisierung.[12] Aus diesem Grundsatz heraus ist der Historismus eine relativistische Sichtweise, der die einzelnen Phänomene auf der Basis ihrer kontextuellen Bezüge erklärt. Die Frage nun, was mit dem historistischen Ansatz nicht stimmen könnte, scheint sich mir darin zu beantworten, dass man ihm im Lichte des Ergebnisses vorwerfen kann, eine falsche Methodenwahl getroffen zu haben. Der Historismus versucht nämlich – und darin scheint die grundlegende Differenz dieser Konzeption zu anderen, nicht-historistischen Holismen zu liegen – die kulturellen Phänomene in (bzw. trotz) ihrer Kontextualität *objektivistisch* in den Griff zu bekommen, wobei sich der auf Geschichtlichkeit ausgelegte Historismus dazu naheliegenderweise an die diachrone Zeitachse als Regulativ anlehnt. Der Irrtum des Historismus besteht somit im Glauben, kulturelle Phänomene seien objektivistisch handhabbar, und so vielversprechend, ja zwingend die Auffassung anmuten mag, die diachrone Zeitdimension biete sich diesem Zweck als objektives Raster geradezu an, muss das historistisch-objektivistische Projekt angesichts der mittlerweile erkennbar gewordenen Schwierigkeiten gleichwohl als zum Scheitern verurteilt angesehen werden.

Wohlgemerkt, Berio und Lyotard kritisieren nicht die Methodenwahl des Historismus. Explizit kritisieren sie den Historismus ohnehin nur bedingt. Was sie zu zeigen versuchen, ist, dass die diachronistische Auffassung der Zeitdimension, die sich im Gefolge des historistischen Paradigmenwechsels als praktisch allein zulässige, ja alleinig mögliche Sichtweise aufgedrängt und durchgesetzt hat, nicht zwingend ist. Da das historistisch-objektivistische Projekt auf der Auffassung der diachronen Anordnung der Zeitdimension aufruht, ist klar, dass es durch eine Unterwanderung dieser Grundvoraussetzung zum Einsturz gebracht wird und mithin das mutmasslich blockierte künstlerische Material wieder freigesetzt zu werden vermag. Anhand des von Berio und Lyotard nahegelegten inneren Zusammenhangs zwischen Zeit- und Materialkonzeption soll versucht werden, aus dem Gegenbild der von ihnen entworfenen positiven Theorien zu rekonstruieren, von welchen Problemstellungen sich ihre Vorschläge abheben und auf welche Weise der im Historismus angelegte Objektivismus den darin ebenso angelegten Relativismus unterläuft. Dieser Vorgang und seine Auswirkungen auf das künstlerische Material sind nun zu erhellen.

12 Eine Theorie der kulturellen Erscheinungen scheint holistisch organisiert sein zu müssen.

1. Ursprung der postmodernen Aporie

Zunächst ist nochmals festzuhalten, dass der Ansatz, kulturelle Phänomene auf der Grundlage von Kontextrelationen zu bestimmen, Ausfluss einer relativistischen Sichtweise ist. Für jeden Relativismus gehören zu den Merkmalen eines Phänomens prominent diejenigen Eigenschaften, in denen sich seine Beziehungen zu Kontexten manifestieren. Für jedes kulturelle Phänomen sind Sinngehalte konstitutiv – es ist wesentlich Sinn –, und die Kontextrelationen sind es, aus denen es diesen Sinn bezieht. Das Wesen der sinngenerierenden Kontextrelation ihrerseits besteht darin, unablässig auf Selbstüberstieg ausgerichtet zu sein. Kontexte sind schlechterdings nicht abschliessbar, wodurch auch die mit ihnen in Beziehung stehenden Phänomene immer weiter über sich hinaus verwiesen. Die spezifische Behauptung des im Historismus angelegten Relativismus besteht nun darin, jedes kulturelle Phänomen auf der Basis seiner Kontextrelationen zu einem *historischen Ort* zu bestimmen. Das Konzept des historischen Orts beruht auf der Annahme, jedes kulturelle Phänomen verfüge über einen mehr oder minder fixierbaren Zeitpunkt seines Auftretens und eine mehr oder weniger eingrenzbare Zeitspanne seiner Verwendung, zu denen es mit einem Bündel herrschender Zeitumstände in Beziehung steht, die in die Entschlüsselung seiner Bedeutung einzufliessen haben.

Das Problem entsteht durch den genannten objektivistischen Impuls, von dem der historistische Relativismus geprägt ist. Der Objektivismus will bekanntlich den Erscheinungen generell vermittels einer möglichst präzisen Bestimmung Gerechtigkeit widerfahren lassen, das heisst, indem er ihnen in Absehung möglichst aller wie auch immer gearteten Verzerrungen nur diejenigen Merkmale zuschreibt, die ihnen tatsächlich zukommen. Dementsprechend will der von einem objektivistischen Impetus beseelte historistische Relativismus jedem kulturellen Phänomen in seiner Spezifik insofern gerecht werden, als er es aus einem möglichst präzise mit ihm korrelierten zeitgenössischen Kontext heraus bestimmt, und nicht etwa im Ausgang von einem unter Umständen weit abliegenden, der von inkommensurablen Voraussetzungen ausgeht. Als objektives Raster für die präzise Anbindung der kulturellen Phänomene bietet sich dem objektivistisch gezügelten Relativismus selbstredend die diachrone Zeitachse an, auf der eine möglichst punktgenaue Positionierung angestrebt wird.

Die möglichst punktgenaue Positionierung hat zwei zusammenhängende Voraussetzungen. Auf der einen Seite müssen die kulturellen Phänomene, wie beispielsweise das hier einschlägige musikalische Material, zwecks Zuordnung zu möglichst konkreten Zeitpunkten bzw. Zeitspannen in greifbare Elemente aufgespaltet werden, worunter im vorliegenden Zusammenhang eine musikalische Figur, ein Formschema oder Ähnliches zu

verstehen ist. Auf der anderen Seite muss der kontextuelle Überschuss des historischen Orts der Elemente, der ja keineswegs verneint werden soll, auf ein objektivistisch handhabbares Minimalmass eingedämmt werden. Gewiss ist es zutreffend, dass der Historismus den Blick für die Geschichtlichkeit aller kulturellen Erscheinungen schärft. Andererseits ist die Annahme, kulturelle Phänomene hätten bzw. seien Geschichte, nicht spezifisch historistisch und im Grunde genommen trivial, wie es auch gängig ist, davon auszugehen, jedem von ihnen komme ein historischer Ort zu, der nicht-historistisch allerdings, wie die Phänomene selbst, mehr oder minder diffus bleibt. Allem Anschein nach wird der historische Ort als Merkmal von kulturellen Phänomenen somit auch nicht-historistisch zwar anerkannt, aber – und das ist entscheidend – im Allgemeinen scheint er beiläufig auf akzidentieller Ebene lokalisiert zu werden.

Dieser schwachen These ist nun die stärkere, spezifisch historistische Grundbehauptung entgegenzusetzen, die meiner Rekonstruktion zufolge lautet, der historische Ort sei zu den *notwendigen Eigenschaften* der kulturellen Phänomene zu rechnen. Erst aus einer solchermassen verschärften Behauptung heraus lässt sich die mutmasslich aporetische postmoderne Materialproblematik erklären. Diese starke Behauptung ist das Mittel, das dem Historismus erlaubt, die kulturellen Phänomene in Elemente aufzuspalten, indem er sie als Entitäten *kreiert,* die über ihren historischen Ort *definiert* sind. Er besteht somit in der weder trivialen noch harmlosen Behauptung, jedes Element sei *in dem, was es ist,* notwendig durch seinen historischen Ort bestimmt. Es handelt sich bei den im historistischen Sinne aufgefassten Elementen nicht um im Prinzip zeitlos existierende Materialportionen, die kontingenterweise mit einzelnen Positionen auf der diachronen Zeitachse in Beziehung treten, insofern sie ab und an in der künstlerischen Produktion erscheinen, sondern um Elemente, die es *nur gibt,* insofern sie an eine bestimmte Position auf der diachronen Zeitachse gebunden sind. Allein solche Elemente haben eine Form dergestalt, dass sie vom postmodernen Zitat, von dem gesagt wird, es lebe von dieser Möglichkeit, effektiv versetzt werden können. Von einem ‹Element›, das in seinen Verwendungsweisen als unabgeschlossen empfunden wird, das mehr einem langanhaltenden Prozess als einem handfesten Ding gleicht, ist eine solche Dislozierung nur mit Mühe vorstellbar, da es kein absehbares Ende hat. Es zerfliesst beständig in alle möglichen Richtungen, franst an den Rändern aus und sucht Anknüpfungspunkte an verschiedenste Kontexte. Daher hat es sozusagen weder Ecken noch Kanten, die es gleichsam zusammenhalten, und an denen es angepackt werden könnte.

All dies bedeutet, das künstlerische Material in seinem Wesen in neuartiger Weise zu verstehen. Es unterliegt nun einem betont analytischen Zugriff, der das Material auf die in ihm aufgelaufene Geschichte hin trans-

parent und *als Material* bewusst macht. Geschichtlichkeit des Materials und Materialbegriff gehen ineinander über, und immer eindringlicher tritt die Forderung auf, das Material *dürfe* bzw. *könne* lediglich unter einem auf historische Transparenz ausgerichteten Materialbegriff gesehen und verwendet werden.[13]

Es erhellt, dass die diachron organisierte Zeitdimension eine notwendige Bedingung dafür darstellt, dass es überhaupt in Elemente aufgespaltenes künstlerisches Material im Sinne des historistischen Materialbegriffs geben kann. So stützen sich im Historismus eine bestimmte, diachronistische Auffassung von Zeitlichkeit und eine bestimmte, objektivistische Auffassung des künstlerischen Materials in der Gestalt definierter und greifbarer Elemente gegenseitig, was sie in ihrem Status wechselseitig festigt. Es entsteht der Eindruck, die Historizität des Materials sei unhintergehbar. An den Sichtweisen Lyotards und Berios geschult, lassen sich an dieser spezifisch historistischen Verquickung ideologische Züge erkennen. Es ist diese hinter der postmodernen Materialproblematik durchscheinende ideologisierende Tendenz des Historismus, die Berios und Lyotards ersichtlichen Abwehrreflex erklärt. Ihre Positionen stellen sich meiner Ansicht nach gerade darin als in einem reflektierten Sinne postmodern dar, dass sie konsequent anti-ideologisches Denken verraten. Die scheinbare Unentrinnbarkeit der dem Historismus immanenten Logik aber kann erst aufgebrochen werden, wenn die Zeitdimension – und darauf zielen die Ansätze Berios und Lyotards offenkundig ab – jenseits der historistischen Ideologie nicht-diachronistisch aufgefasst zu werden vermag. Dann wird sich eine alternative, das künstlerische Material wieder freisetzende Auffassung zur Geltung bringen können.

Damit die Elemente möglichst punktgenau auf der diachronen Zeitachse positioniert werden können, müssen sie möglichst eng umgrenzt sein, und dazu gehört die Kontrolle ihrer Kontextrelationen. Mit der Ele-

13 Ich denke, dies ist die Position Theodor W. Adornos: «Die Forderungen, die vom Material ans Subjekt ergehen, rühren [...] davon her, dass das ‹Material› selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewusstsein von Menschen hindurch Präformiertes ist. [...] In immanenter Wechselwirkung konstituieren sich die Anweisungen, die das Material an den Komponisten ergehen lässt, und die dieser verändert, indem er sie befolgt.» Vgl. ders., *Philosophie der neuen Musik,* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998 (= Gesammelte Schriften, 12), hier: S. 39–40. Vgl. auch Borio, *Musikalische Avantgarde,* S. 6–7, und Elmar Budde, «Zitat, Collage, Montage», in: *Die Musik der sechziger Jahre,* hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz: B. Schott's Söhne, 1972 (= Edition Schott, 6581), S. 26–38, insbes.: S. 37. Neben Berio und Lyotard bin ich in meiner Analyse massgeblich von Budde beeinflusst, so unter anderem in der Konzentration auf den Historismus, als dessen «Ergebnis» Budde im Anschluss an Zofia Lissa die «Techniken und Methoden des Zitierens» im «neuzeitlichen Sinne» einschätzt. Vgl. ebd., S. 28.

mentarisierung des künstlerischen Materials muss somit eine folgenschwere, fortschreitende kontextuelle Verengung einhergehen: Die Elemente werden auf immer weniger und immer engere Kontexte bezogen. So resultiert aus dem objektivistisch orientierten historistischen Relativismus, dass jedem Element *definierte Kontextrelationen zu einem möglichst genau fixierten, möglichst eng abgezirkelten historischen Ort zugewiesen werden.* Meiner Meinung nach begünstigt der Objektivismus den fatalen Irrtum, in einer solchen Verengung liege die höchste Präzision bei der Bestimmung eines kulturellen Elements.

Im Ansinnen, getreu historistisch aufgefasste Elemente notwendig an einen immer kleinräumigeren historischen Ort zu binden, erkenne ich eine Abschliessungstendenz, die darin stossend ist, dass sie der gerade auf Selbstüberstieg angelegten Kontextrelation diametral zuwiderläuft. Da das Element *als dieses* nur existiert, sofern es auf diesen bestimmten historischen Ort bezogen ist, wird es in seinem kontextuellen, das heisst gehaltlichen Eigenschaftenbestand irreversibel auf diejenigen Eigenschaften, die sich aus diesem einmal fixierten Bezug ergeben, limitiert. Es *können* ihm nie mehr auf andere (spätere aufkommende) Kontexte bezogene relationale Eigenschaften zuwachsen, was damit gleichbedeutend ist, dass es an diese Kontexte nicht mehr anschlussfähig ist; es kann sie nie mehr zu den seinen machen. Das heisst, der Bedeutungsgehalt eines solchen Elements wird sich, wird es beispielsweise mittels Zitierung aus einem postmodernen Kontext heraus aufgerufen, nicht mehr mit dem aufrufenden Kontext ‹amalgamieren› können – eine Metapher, die sich interessanterweise bei Berio und Lyotard findet.[14] Es ist nicht in der Lage, sich durch die Beeinflussung, die der neuartige Kontext ausübt, *unter Aufrechterhaltung seiner Selbigkeit* in seinem Eigenschaftenbestand produktiv verändern zu lassen. So verstanden mögen ältere Elemente zwar noch ‹herbeizitiert› werden, aber sie sind nicht mehr aktualisierbar und verstummen zusehends; all die einschlägigen Metaphern der Erstarrung treffen nunmehr auf sie zu. Ein hinreichend profiliertes musikalisches Element, das beispielsweise von Bach verwendet worden ist, bleibt in dieser Sichtweise durch diesen historischen Ort ein für allemal bestimmt, es wird auf immer ‹dieses bestimmte Element Bachs› sein, und nicht ‹*das selbige* Element, das Bach schon verwendet hat, das Mahler (weiter-)verwendet und das Berio (weiter-)verwenden wird›.[15] Unternimmt das historistische Projekt den Versuch, zusehends alle kontextuellen Bezüge auf ein Minimum einzudampfen, erzeigt es sich für mich im Extrem als ahistorisch. Es verstrickt sich in einen performati-

14 Deren Bewertung bleibt allerdings schwierig: vgl. Berio, *Intervista sulla musica*, S. 159, und Lyotard, «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 124.

15 Diese Aufzählung versteht sich in Anlehnung an Berios Vorgehen in seiner *Sinfonia*.

ven Widerspruch, was als Indiz dafür dienen mag, dass meine Vermutung zutrifft, der historistische Relativismus werde in seinem Innern vom Objektivismus unterwandert.

Durch den neuartigen Materialbegriff, unter dem das Material im Sinne des Historismus gesehen werden muss, kommt es zum Absterben von dessen Bedeutungsfülle. Obwohl das Material auf alle seine historischen Bezüge hin transparent ist, bleiben diese starr, da sie nicht mehr produktiv gemacht werden können. Schliesslich büsst es seinen grundlegenden Materialcharakter ein, der darin besteht, *verwendbar,* das heisst, an möglichst viele Kontexte anschlussfähig zu sein. Nur solange das Material diese Offenheit bewahrt, kann es als lebensvoller Rohstoff weitgehend vor jeglicher limitierenden Bestimmung wahrgenommen und eingesetzt werden. Dass der historistische Materialbegriff aus den spezifischen Voraussetzungen des Historismus heraus das Material in seiner Qualität als Material abtötet, ergibt die postulierte aporetische Situation.

Ein Seitenblick auf die Sprache mag das Konzept von Verwendbarkeit erläutern. Auch Wörter der Wortsprache verfügen aufgrund ihres diachronen Bedeutungswandels über eine immanente Geschichtlichkeit. Zugleich mündet diese Reihe in etwas aus, was man als ‹aktuelle Spitze› bezeichnen kann.[16] Ich denke, die Anführung einer früheren Bedeutungsschicht eines Worts entspricht funktionell der Zitation. Das Wort wird in solchen Fällen nicht in der Weise *verwendet,* wie es das in normalen Redesituationen mit der Bedeutung der ‹aktuellen Spitze› wird. Der Unterschied scheint darin zu liegen, dass der Sprechakt im ersteren Falle zweischichtig ist: er gibt die qualifizierende Aussage ‹das Wort … wird hier in seiner früheren Bedeutung verwendet› mit; eine Mehrschichtigkeit, wie sie dem Zitat wesentlich ist. Der Sprechakt im letzteren Falle ist einschichtig, und ich denke, es ist der *jeweils geteilte Grosskontext,* aufgrund dessen sich eine laufende Kommentierung der Wortverwendungen erübrigt.

Ein solcher, zumeist impliziter Bezug auf einen geteilten Grosskontext, wie ihn die wortsprachlichen Wörter (noch) in normalen Redesituationen auf der Stufe ihrer aktuellen Bedeutung zeigen, scheint sich im Gefolge der historistischen Wende für das künstlerische Material verloren zu haben. Im Zuge der Abzirkelung von Kontexten, auf die der Historismus aus zu sein scheint, kommt es auch zu einer Explizierung derselben,

16 Die wortsprachlichen Wörter erscheinen mir als ein anschauliches Modell für die kulturellen Phänomene – wie beispielsweise Portionen des künstlerischen Materials – insgesamt, da an ihnen die Spannung greifbar wird, die zwischen der Transparenz auf die immanente Historizität und der zumeist unproblematisierten Aktualität der Verwendung herrscht.

und zwar tendenziell *aller* Kontexte. Dieser Prozess erweist sich als für das künstlerische Schaffen nicht unproblematisch.[17]

Diese Bemerkungen leiten dazu über, im Anschluss an das weiter oben Gesagte die Frage zu stellen, wie es zur Sicherung der *Selbigkeit* von Materialportionen kommen kann, wenn das diachrone Zeitraster dafür nicht in Anspruch genommen werden soll. In der Situation, die Identität von Elementen gerade an andere Kriterien als den Zeitpunkt ihres Auftretens bzw. die Zeitspanne ihrer Verwendung anzubinden, befindet sich meines Erachtens eine nicht-historistische Sichtweise.

Meine These, der Historismus spalte das künstlerische Material in Elemente auf, indem er die fixierte Position eines Elements auf der diachronen Zeitachse zu dessen notwendiger Eigenschaft erklärt, ist gleichbedeutend mit der Behauptung, es gebe ein spezifisch historistisches Identitätskriterium. Die diachrone Position geht in dieses ein, mithin *individuiert* sie das betreffende Element und macht es *als dieses identifizierbar*. Sofort ist jedoch klar, dass andere, namentlich qualitative Faktoren dazutreten müssen, soll das Element *als dieses* identifiziert werden können: technisch ausgedrückt ist die diachrone Position für die Identifizierbarkeit eines Elements nicht hinreichend. Umgekehrt verzichtet die nicht-historistische Sichtweise, wenn sie meiner Darstellung gemäss die diachrone Position eines Elements zu dessen akzidentiellen Merkmalen rechnet, ganz darauf, die diachrone Position ins Identitätskriterium eines Elements aufzunehmen, für dessen Identität sie sodann weder notwendig noch hinreichend ist. In dieser Perspektive machen allein die qualitativen Merkmale ein Element in dem, was es ist, aus. Dadurch aber wird ein Problem auf der anderen Seite sichtbar: wollte man gleichwohl Elemente *als Individuen* ausgrenzen können, müsste man in der Lage sein, qualitative Merkmale zu individuieren, da ja die Identität der Elemente in irgendeiner Form in Abhängigkeit von der Identität solcher Merkmale zu bestimmen wäre. Wie aber sind *Eigenschaften* individuierbar, wenn sich der Rückgriff auf ein bestehendes Individuum ausschliesst, da dieses erst zu gewinnen ist? Ohne auf diese sehr verwickelte Frage im Detail einzutreten, sei nur festgehalten, dass sich das Problem der Individuierung von Eigenschaften verschärft, je komplexer diese werden, sodass es für die hochkomplexen kulturellen Eigenschaften kaum möglich sein dürfte, die Kriterien, die deren Identität eindeutig bestimmen, abschliessend und vor allem unkontrovers anzugeben.

17 Vgl. auch Buddes aufschlussreiche Klammerbemerkung, in die von ihm exponierten, spezifisch postmodernen Collage-Kompositionen fliesse Material ein, «das sich bereits kompositorisch konkretisiert hat oder das wenigstens sprachlich vorgeformt ist (– obwohl es nicht mehr sprachlich funktioniert –) und als solches auf einen historischen Ort verweist». Vgl. ders., «Zitat, Collage, Montage», S. 36. Zum ‹Sprachzerfall› der Neuen Musik vgl. ebd., S. 38.

Ausserhalb einer Anordnung, die (zumindest) eine notwendige Eigenschaft ins Identitätskriterium einbezieht, die an ein einigermassen elementares objektives Raster angebunden ist, dürfte es kaum möglich sein, Individuen zu bestimmen. Daher sprach ich hinsichtlich der Materialvorstellung, die nicht im Zeichen des historistischen Paradigmenwechsels steht, von in ihrer Identität bald mehr oder minder diffusen, bald mehr oder weniger verdichteten Materialportionen. Wohl zurecht kritisiert ein objektivistischer Ansatz das rein qualitative Identitätskriterium als zu wenig trennscharf; so gesehen leistet der objektivistische Anspruch zur Anlehnung an das objektive Raster der diachronen Zeitachse die Plausibilisierung des Historismus gegenüber der offenkundigen Schwäche einer rein qualitativen Sichtweise.[18]

Es ist somit zunächst unklar, wie die Aufrechterhaltung der Selbigkeit von Elementen ohne Inanspruchnahme eines objektiven Rasters sichergestellt werden soll. Tatsächlich scheint für dieses Problem nur ein Ausweg zu bestehen: im Postulat, es gebe jeweils einen nicht zeitlich (oder sonstwie objektiv) indizierten Kern, der sich darin, dass seine Identität gerade nicht auf die Anbindung an ein objektives Raster, sondern eine bestimmte Beschaffenheit, ein Bündel von Qualitäten verweist, als zeitlos darstellt. An diesem wesenhaften Sosein hat eine bestimmte (unabgeschlossene) Gruppe von Elementen teil. Dafür, dass ein Element an diesem Sosein teilhat, das heisst *ein solches* ist, ist es notwendig und hinreichend, dass es denjenigen Satz von Eigenschaften verwirklicht, wie ihn der betreffende wesenhafte Kern vorschreibt. Ein konkret in Erscheinung tretendes Element gehört in dieser Perspektive einer Klasse an, unabhängig davon, wo, wann, wie oft, in welchen Unterbrüchen es auftritt. Klarerweise ist diese Sichtweise gleichbedeutend mit der Behauptung, es gebe *Arten* von Elementen. Derartige Klassen zu behaupten aber reicht dieser Sichtweise aus; das so verstandene qualitative Kriterium will und kann nicht angeben, ob es sich bei zwei Elementen, die beispielsweise in diachroner Distanz auftreten, um ein und dasselbe Individuum handelt. In dieser Sichtweise ist die Frage, ob es sich bei einem erneut in Erscheinung tretenden Element – um beim Beispiel zu bleiben – um *dasjenige* (individuelle) Element handelt, das Bach verwendet hat, bedeutungslos; ein Element, das Bach verwendet hat, ist nicht ‹sein› Element, wenn schon hat er die ‹Idee› hinter einer übergreifend bestehenden Art von Element in einer konkreten Instanz aktualisiert, wie Berio und andere dies späterhin genauso tun werden.[19] Dies zeigt, dass es in dieser Sichtweise wie im Falle des Gebrauchs

18 Aus meiner Darstellung ist abzuleiten, dass ein funktionierendes Identitätskriterium der kulturellen Erscheinungen den objektiven mit dem qualitativen Aspekt verknüpfen müsste.

19 Klarerweise verbirgt sich hinter dieser Formulierung die Potenz-Akt-Unterscheidung.

der Wortsprache auf dem aktuellen Stand um Verwendung und nicht Zitierung kultureller Elemente geht. Es zeigt sich auch, dass die *Verwendung* von Elementen das Konzept der Art impliziert.

Dafür nun, welche Eigenschaften ein betreffendes Sosein ausmachen, gibt es zumindest im Falle der Artefakte schlechterdings kein objektives Kriterium. Bei Naturdingen kann wenigstens im Sinne der Induktion festgestellt werden, dass faktisch (bis *dato*) bestimmte Eigenschaften immer in bestimmten Kombinationen aufgetreten sind, was die Behauptung entsprechender Arten plausibel macht. Da die kulturellen Eigenschaften keinen objektiven Anhaltspunkt haben, gibt es ferner kein objektives Kriterium dafür, wie weit die konkreten Einzelinstanzen einer bestimmten Eigenschaft vom Durchschnitt (oder Urbild) abweichen dürfen, um noch als Instanz der betreffenden Eigenschaft zu gelten. Es erhellt, dass auch diese Frage mit zunehmender Komplexität einer Eigenschaft immer schwieriger zu beantworten ist. Offensichtlich läuft die Problematik des qualitativen Identitätskriteriums darauf hinaus, für kulturelle Elemente davon auszugehen, dass die Frage ihrer prinzipiellen wie auch diachronen Identifizierbarkeit eine Frage der Bewertung und des Ermessens ist. Diese scheinbare Willkür ist es, die die qualitative Sichtweise einem objektivistischen Ansatz zutiefst suspekt macht. Bewertung und Ermessen aber können – in Grenzen – konsistent gehalten werden, wenn sie sich *innerhalb eines geteilten Kontexts* abspielen, der längerfristig bindende Konventionen installiert.[20] Häufig bleiben diese Konventionen implizit; für die Gegenseite dürfte dieser Umstand den Eindruck der Beliebigkeit verstärken. In der Konventionalität der Bestimmung der Elemente bzw. Materialportionen im qualitativen Bild ist demgegenüber der Grund für deren über alles gesehen wohl vorteilhafte Anpassungsfähigkeit und Wandelbarkeit zu suchen: solange die verschiedenen Instanzen eines Elements in ausreichendem Masse qualitative Übereinstimmung mit der Idee der betreffenden Klasse aufweisen, um im Rahmen des geteilten Kontexts für selbige *gehalten zu werden,* sind sie es.

Selbstredend sind auch diese Ideen wandelbar, und auch ihre prinzipielle wie diachrone Identifizierbarkeit wird durch eine höherrangige Idee einer *Art von Ideen* gesichert, die wiederum in einem entsprechenden Kontext geteilt wird. So ergibt sich als Folge des konventionalistisch-qualitativen Bildes ein pyramidenförmiger Anstieg von sich aufwärts absichernden Kontexten, die in einer Spitze zusammenlaufen, die – und das ist entscheidend – in einem *einzigen,* bruchlosen Grosskontext, einem übergreifend geteilten kulturellen Kontinuum, das bisweilen auch ‹die Tradition› ge-

20 In der Beobachtung der gegenseitigen Bindung und Stützung von Konventionen innerhalb von Kontexten begründet sich die holistische Auffassung von Kultur.

nannt wird, besteht.[21] Das konventionalistisch-qualitative Bild ist nur funktionsfähig, wenn es in einem obersten Kontext zusammenläuft, wobei dieser klarerweise auf so hoher Ebene angesiedelt ist, dass er schwerlich überblickt werden kann und daher zum grössten Teil implizit bleibt.

Dass es ein einziger übergreifender Kontext sein muss, der die Tradition in ihrem Zusammenhalt sichert, lässt sich anhand der fatalen Auswirkung, die der objektivistische Ansatz des Historismus auf das konventionalistisch-qualitative Bild ausübt, belegen. Dadurch nämlich, dass er dazu ansetzt, die einzelnen Elemente dahingehend auszudifferenzieren, dass er deren historische Orte, das heisst ihre Kontextbezüge, möglichst eng bestimmt, reisst er allenthalben Lücken in ein Gebilde, das – als Folge seines Holismus – solange tragfähig ist, als es sich wechselseitig in sich stabilisiert. Wie ein Gewölbe in sich zusammenstürzt, lässt sich schliesslich sein Zusammenbruch konstatieren.

Die Ausdifferenzierung der Elemente aber vollzieht sich aufgrund des historistischen Identitätskriteriums dergestalt, dass es zu einer zerstörerischen Wechselwirkung zwischen dem in ihm enthaltenen qualitativen und dem objektiv-zeitlichen Kriterium kommt. Da der Zeitindex in ihm enthalten ist, kommt es schliesslich zu einer kaskadenartigen *mise-en-abîme* der Individualisierung, in der die Kategorien der Identität selbst, der elementaren Ganzheit, aber auch der Art sinnlos werden.[22] Die Drastik des historistischen Identitätskriteriums rührt von der im Prinzip unendlichen Teil-

21 Da eine so verstandene Tradition immer *eine* ist, ist sie *epochal:* entweder sie besteht, oder sie besteht nicht und hat als überwunden zu gelten. Einen derartigen Umbruch scheint mir Budde im Übergang von der aus der traditionellen abendländischen ‹Harmonielehre› heraus geschaffenen Musik und der Neuen Musik zu statuieren. Vgl. ders., «Zitat, Collage, Montage», S. 29–30. Der Gedanke, dass die Musik als *eine* Tradition anzusehen ist, an der das eigene Schaffen teilhat und die es weiterschreibt, begegnet mir prominent bei Vertretern der klassizistischen Moderne wie Ferruccio Busoni und Igor Strawinsky. Avantgarde und Klassizismus müssen kein Gegensatz sein: vgl. Borio, «Avantgarde und Klassizismus – eine Antithese?», in: *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935,* hrsg. von Gottfried Boehm, Ulrich Mosch und Katharina Schmidt, Basel: Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmusem/Paul-Sacher-Stiftung, 1996 (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 27. April bis 11. August 1996 am Kunstmuseum Basel), S. 368–372. Eine Totalität setzt auch Bernd Alois Zimmermanns Konzeption des Zitats voraus. Vgl. Budde, «Zitat, Collage, Montage», S. 31–32.

22 Die Strömung des Komplexismus scheint mir dem Versuch zu entspringen, das Problem des objektivistischen Identitätskriteriums in die andere Richtung zu lösen, indem sie anstrebt, immer weitere Parameter des musikalischen Kunstwerks durch Kriterien, die sie als zweifelsfrei objektiv erachtet, in den Griff zu bekommen. Den Endpunkt dieser Tendenz erkenne ich allerdings in der Einmaligkeit von *Unikat* oder *Performance,* die letztlich der Auffassung von Musik als immer wieder zu interpretierender Kunstform zuwiderläuft.

barkeit der Zeitspannen auf der diachronen Achse her, die einem *Regress* verfällt. Der objektivistische Impuls des Historismus macht sich anheischig, überall dort Homogenität als Illusion aufzuweisen, wo objektiv gesehen ein Gemenge von Heterogenität herrsche. Auf der einen Seite wird so laufend nachgewiesen, dass auch das ‹Innere› von Elementen, die im Rahmen der bisherigen Praxis als vermeintlich kompakte Ganzheit wahrgenommen wurden, nach immer weiterer Ausdifferenzierung ruft. Dies bedeutet, dass das betreffende Element in zu differenzierende einzelne Erscheinungsstadien aufgegliedert werden muss. Was zeitweilig als Element galt, implodiert und zersplittert in lauter individuelle Erscheinungen, die ihrerseits vorübergehend Elementstatus beanspruchen, der später neuerlich infrage gestellt wird. Mit jedem solchen Differenzierungsschritt werden auf der anderen Seite die historischen Orte schmaler, auf die die jeweiligen Entitäten bezogen sind, sollen die historischen Orte doch möglichst eng umschränkt bestimmt werden. Den Entitäten aber kommen kontinuierlich Eigenschaften abhanden, die sich auf Kontexte und mittelbar auf andere Entitäten bezogen, denen sie nun nicht mehr zugeordnet werden können. Der theoretische Endpunkt dieser Entwicklung liegt darin, dass eine Entität *keinerlei* geteilte Eigenschaften mehr haben *kann*. In Bezug auf das Artkonzept heisst das, dass jede zu einem Individuum *sui generis* wird. Da es mit keiner anderen Entität Eigenschaften teilt, kann es (wenn das noch sinnvoll ist) nur einer Klasse zugeordnet werden, die allein über die betreffenden, einzigartigen Eigenschaften definiert ist. Da eine solche Entität auch keinerlei kontextuelle Eigenschaften mehr aufweist, hat sie keine Berührungspunkte mehr, sie ist absolut kontextlos. In Bezug auf die Sinnstiftung bedeutet diese sich steigernde kontextuelle Isolation zunehmenden Bedeutungsschwund, denn Sinn ergibt sich erst aus Kontextrelationen, in denen Entitäten zusammentreten. Wenn uns diese Rekonstruktion überspitzt vorkommt, zeigt das für mich, dass wir den historistischen Paradigmenwechsel nicht in letzter Konsequenz mitvollziehen, wohl weil die drohende Selbstverschlingung des skizzierten Prozesses sich in Absurdität verfängt.

Die Anbindung an eine diachrone Position und mithin einen historischen Ort kann selbstredend dazu beitragen, ein musikalisches Element in seiner Spezifik zu bestimmen. Demgegenüber dürfte deutlich geworden sein, dass diese Ressource, wird sie im Sinne eines Identitätskriteriums verabsolutiert, imstande ist, in der Welt jeglichen Sinn aufzulösen, indem sie die kulturellen Elemente als dessen Träger isoliert und schliesslich ausschaltet. Vorläufiger Schlusspunkt dieses Prozesses ist, dass er auf die eigene Gegenwart und diejenigen Elemente ausgreift, die aus dem eigenen schöpferischen Prozess hervorgehen. Aufgrund der Gleichberechtigung aller kulturellen Erscheinungen, insofern sie geschichtliche Manifestationen sind,

strahlt der Historismus die Überzeugung aus, es gebe kein Kriterium, weshalb die definitive historische Fixierung mitsamt ihren Implikationen nicht auch hinsichtlich des eigenen Materials statthaben soll. So wird auch es, kaum dass es hervorgetreten ist, auf einen möglichst eng umschränkten historischen Ort bezogen. Durch die resultierende kontextuelle Abschliessung geht es unmittelbar seiner künftigen Entwicklungsfähigkeit verlustig. Auch das eigene Material wird sogleich bedeutungslos.

Aus dem Historismus als einer umsichtigen, von der Absicht erfüllten Herangehensweise, den historischen Erscheinungen grösstmögliche Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, wurde also anscheinend eine ideologisierende, kontextuelle Verschleissung implizierende Sichtweise. Es mag sein, dass die kritisierte Tendenz im Historismus implizit bleibt und sie sich unterschwellig erst nach und nach vollzog. Es ist aber durchaus auch möglich, dass die historistische Wende den Vorgang der kontextuellen Verengung keineswegs beabsichtigte und sich das Ausgreifen auf das kulturelle Material erst im Zuge immer gewissenhafterer Umsetzung des Paradigmenwechsels von selbst einstellte. In der ersten, romantischen Phase dürfte man sich auf in einem alltäglicheren Sinne geschichtliches Material berufen haben, das heisst auf Material, dessen Geschichtlichkeit in einer sozusagen mythisch-vorweltlichen Qualität besteht. Daraufhin mochten sich die Bemühungen um Konkretisierung der historischen Bezüge der Erscheinungen verselbständigt haben. Ich leite diesen Wandlungsprozess denn auch nicht aus handfesten Zeugnissen ab, sondern erschliesse ihn aus der in der Postmoderne resultierenden künstlerischen und begrifflichen Situation und den gegen diese Situation angehenden Anstrengungen Berios und Lyotards.

2. Facetten der postmodernen Aporie

Aus den nachgezeichneten Entwicklungen ergibt sich für die Postmoderne ein Bild des künstlerischen Materials, das die im Folgenden geschilderten Züge annimmt. Der resultierende aporetische Zustand des künstlerischen Materials lässt sich meiner Ansicht nach am Konflikt zweier ineinander verkeilter Charakteristiken ablesen.

Auf der einen Seite tritt das künstlerische Material als äusserst reichhaltig an Sinnangeboten auf, auf der anderen Seite wird es als zusehends erstarrt und sinnentleert, mithin künstlerisch unergiebig erfahren. Schon bei einigermassen entwickeltem Bewusstsein für die Diachronie allen Geschehens wird das künstlerische Material als durch die sich laufend vermehrende Zahl seiner Bearbeitungen in verschiedenster Weise geprägt verstanden, und dieser ununterbrochen auflaufende Schatz verspricht unabsehbar

viele Anknüpfungspunkte für die Erzeugung weiterführenden Sinns. Gerade das musikalische Material scheint als derartiger Speicher höchst geeignet zu sein. Da es sich, was selbst von nicht historistisch orientierten Kreisen seit jeher anerkannt wurde, in Zeitstilen manifestiert, lässt sich die jeweilige Zeitstufe an der Erscheinungsweise des Materials zumindest im Sinne einer Tingierung ablesen. So bietet sich das musikalische Material denn auch wie von selbst der geschichtlichen Anspielung an, und schon vor-historistisch war die historische Reminiszenz in regem Gebrauch.[23] Ist nun das Bewusstsein für die Diachronie intensiv ausgebildet und die Geschichtlichkeit des Materials Teil des Materialbegriffs geworden, wird ‹Material› nunmehr als das verstanden, was aus der wechselvollen Geschichte seiner bisherigen *Bearbeitungsweisen* besteht.

Dem künstlerischen Schaffen erscheint so jede Materialportion vermittelt: als diachron sedimentierte Reihe ihrer bisherigen Bearbeitungsweisen. An der Spitze dieser Weiterreichungen aber befindet man sich selbst. Wollte man einzelne Bearbeitungsstufen herausheben, indem man sie im Hinblick auf künstlerische Weiterverarbeitung privilegiert behandelt, erscheint dies unter historistischen Vorzeichen zumindest problematisch, da alle Materialstände, insofern sie *historische Manifestationen* sind, als gleichberechtigte zu werten sind.[24] Vielmehr wird zuzeiten der Postmoderne von den Komponierenden gefordert, sich in der künstlerischen Arbeit bewusst mit möglichst vielen der bisherigen Bearbeitungsweisen auseinanderzusetzen, indem man die eigene in ein reflektiertes Verhältnis zu ihnen stellt. Dies macht einen nicht naiven Zugang zum Material aus; eine naive Herangehensweise ans Material, die nicht anerkennt, dass seine Geschichte in ihm manifest ist, gilt dagegen, sofern man künstlerisch und intellektuell ernstgenommen werden will, als verschlossener Weg.[25]

---

23 Budde weist darauf hin, dass es in der Musik seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts durchwegs geläufig ist, älteres Material bewusst zu zitieren. Vgl. ders., «Zitat, Collage, Montage», S. 28.

24 Budde spricht davon, dass in der «musikalischen Wirklichkeit», wie sie uns umgebe, «alles und jedes, was sich musikalisch einmal zugetragen hat, und was sich zuträgt, wahllos zu überdauern oder zu verschwinden scheint». Vgl. ebd., S. 38.

25 Darin, dass die Komponierenden sich veranlasst fühlten, «in historisch neuartiger Weise das eigene Verhältnis zur musikgeschichtlichen Tradition zu bestimmen», zeigt sich für Imke Misch gerade «ein gemeinsames Moment», obwohl «die Vielseitigkeit und teilweise grundsätzliche Verschiedenheit der neben- oder nacheinander existierenden Richtungen und Stile» auf den ersten Blick den Schluss nahelege, den «Pluralismus als das herausragende Kennzeichen der Musik nach 1950» anzusehen. Vgl. dies., «Von der Vergangenheit zur Gegenwart. Geschichtsbewusstsein im Schaffen Luciano Berios», in: *Luciano Berio,* S. 5–21, hier: S. 5. Vgl. auch Budde, «Zitat, Collage, Montage», S. 38.

Unbeachtet bleibt dabei, dass das Material zunehmend ausgelaugt erscheint, da ihm aufgrund seiner den Anschluss verunmöglichenden kontextuellen Abgeschlossenheit kaum mehr neuer Sinn abgewonnen werden kann. In der Folge scheint die Einschätzung der zunächst als inspirierend empfundenen Geschichtsfülle des Materials allmählich zu kippen. Da das Material unter dem neuartigen Begriff als jederzeit durch Bisheriges vermittelt auftritt, kann das, womit sich die Komponierenden befassen, nie mehr schlicht als unverbrauchter Rohstoff erfahren werden. Auf keinem Zeitstand steht es unaufgeladen zur Verfügung, vielmehr erscheint es als stets Vorgefertigtes, in je bestimmter Weise Zugerichtetes. Wenn in diesem Bild der musikalische Rohstoff überhaupt in den Blick rückt, steht er am Anfang einer langen Reihe sich durch die diachrone Zeit fortpflanzender Bearbeitungen, nachdem er in einem quasi-mythischen initialen Schöpfungsakt aus vor- bzw. ausserzeitlicher Potentialität in den Materialstatus überführt worden ist. Jede Materialverwendung greift unter dem neuen Begriff nicht auf Material *per se* zu, sondern ausschliesslich auf Aktualisierungen desselben in Form von Bearbeitungsstufen, die durch die untilgbare Einwirkung von Vorläufern kontaminiert sind. Bereits zum Zeitpunkt, da man dieses Erbe antritt, wirkt es erschöpft.

3. Lyotards und Berios Reaktionen auf Zitat und Collage

Die ‹Vermitteltheit› des künstlerischen Materials in der Postmoderne wird vielfach damit assoziiert, dass seine Verwendung unausweichlich darauf zusteuere, nurmehr *Zitierung* zu sein. Dass diese Interpretation nicht zwingend ist, zeigt ein Blick auf die Positionen Berios und Lyotards. Sie können meiner Ansicht nach füglich auf Zitat und Collage verzichten, weil sich in ihren Sichtweisen Ressourcen ergeben werden, die es möglich machen, lebensvolles und eigenständiges Material unverbraucht einzusetzen. Aufgrund des vorgeblich bedeutenden Stellenwerts von Zitat und Collage für die postmoderne Stilistik wird ein gegen diese Techniken gerichteter Positionsbezug zu einer Stellungnahme über einen nicht unwesentlichen Aspekt der Postmoderne insgesamt. Wenn Berios und Lyotards Urteile in der Frage der Berechtigung und des Einsatzes von Zitat und Collage unverkennbar Einhelligkeit zeigen, mag sich auf der einen Seite die behauptete Parallelität ihrer Sichtweisen bestätigen, auf der anderen Seite aber zeigt sich exemplarisch, dass ihre Ansätze schwerlich ohne weiteres der Postmoderne in einem üblichen Sinne subsummiert werden können.

Lyotard geisselt Zitat und Collage rundweg als wohlfeile Kunstgriffe eines missverstandenen, modisch-reisserischen, bloss vorgeblich postmodernen Stils:

[M]an greift auf Lösungen zurück, die durch frühere Erfolge bestätigt sind, man modelt sie um, indem man sie mit anderen, im Grunde unvereinbaren Lösungen kombiniert, mit Amalgamen, Zitaten, Ornamenten, Pasticci. Man kann bis zum Kitsch, bis zum Barocken gehen. Man schmeichelt dem ‹Geschmack› eines Publikums, das keinen Geschmack haben kann, und dem Eklektizismus eines Sensoriums, das von der Vervielfältigung verfügbarer Formen und Objekte geschwächt ist.[26]

Insgesamt habe das, «was auf dem Markt der Ideologien von heute Postmoderne oder Postmodernismus» genannt werde, mit dem, worum es ihm beim Phänomen des Postmodernen angelegen sei, nichts zu tun; die «Verwendung von Parodien und Zitaten der Moderne oder des Modernismus in Bauwerken, Theaterstücken oder Gemälden» aber verwirft er explizit, wenn es um das im echten Sinne postmoderne künstlerische Schaffen geht.[27] Lyotards Voten machen Folgendes deutlich: Aus seiner Perspektive *kann* und *muss* das postmoderne Kunstschaffen auf eine künstlerische Materie zugreifen, die mit der Frage nach Zitat und Collage keinerlei Berührungspunkte hat. Die Vehemenz seiner Reaktion aber lässt erkennen, dass die Frage nach Zitat und Collage einen grundlegenden Konflikt anschneidet. So dürften sie aufgrund der diachronen Versetzbarkeit, die sie implizieren, Lyotard zufolge für eine Auffassung der Kontrolle von Zeit symptomatisch sein, der er zutiefst misstraut.

Insbesondere im Falle Berios mag der Befund einer kritischen Distanz zu Zitat und Collage umso mehr erstaunen, als er den Anschein erweckt, diese stilistische Ressource *ad extenso* ausschöpfen zu wollen. So gilt sein dritter *Sinfonia*-Satz gerade darin als modellhaft postmodern, dass sich dessen Faktur nahezu vollständig aus Zitaten aufbaue. Demgegenüber äussert sich Berio unmissverständlich zur Stellung von Zitat und Collage in seinem Werk, wenn er fordert, «di non considerare la terza parte di *Sinfonia* [...] un *collage* di citazioni». Künstlerisch habe er «alcun interesse

26 Lyotard, «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 124. Lyotard macht zum «Eklektizismus des Konsums» möglicherweise überraschende Aussagen so beispielsweise: «Auf einer gleichen Fläche neo- und hyperrealistische Motive zu exponieren, abstrakte, lyrische und konzeptuelle Motive zu vermischen, heisst bedeuten, alles sei gleich gut [!], da gleich gut konsumierbar. Heisst versuchen, einen neuen ‹Geschmack› festzulegen und ihn anerkannt zu machen. Ein solcher Geschmack ist keiner. Der Eklektizismus spricht die Gewohnheiten des Illustriertenlesers an, den Konsumbedarf an industriellen Standardbildern, den Geist des Supermarkt-Kunden.» Vgl. ders., «Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit», S. 148. Vgl. auch ders., «Antwort auf die Frage», S. 21–22. Lyotards Äusserungen scheinen zu verraten, dass er einen Kanon verficht; eine Inkonsequenz, die Jacques Rancière kritisiert. Vgl. ders., «Lyotard und die Ästhetik des Erhabenen: eine Gegenlektüre von Kant», in ders., *Das Unbehagen in der Ästhetik* (Original: *Malaise dans l'esthétique,* 2004), Wien: Passagen Verlag, 2008 (2. Aufl.; 1. Aufl. 2007), S. 105–123.

27 Vgl. Lyotard, «Die Moderne redigieren», S. 47.

per i *collages*», allenfalls betrachte er sie als Spiel und Denksport, als «esercizio di relativizzazione e di ‹decontestualizzazione›». Eine längere Ausführung zur *Sinfonia* bringt er seiner Interviewerin gegenüber mit den Worten auf den Punkt: «Siamo ben lontani, come vedi, dal *collage* di citazioni». Seine *Sinfonia* sei vielmehr eine ausnehmend homogene Arbeit.[28] Zwar räumt Berio auf sein Schaffen insgesamt bezogen ein: «Ho certamente fatto delle allusioni», seine diesbezügliche Praxis sei indessen im traditionellen Rahmen verblieben, überhaupt habe er kaum je zitiert: «non mi ricordo di aver citato altro, ammesso che il mio uso di Mahler possa esser definito una citazione».[29] Damit spielt Berio auf einen der Aspekte an, die seiner *Sinfonia* bleibend den Ruf als Collage eingetragen haben. Erstaunlich ist, dass er die Frage der Mahler-Behandlung vorbringt, und nicht das noch eklatantere Faktum anspricht, dass auf dem Mahler'schen Unterbau ein (praktisch) flächendeckender Überbau aus musikgeschichtlichen Referenzen aufruht, die noch deutlicher als Zitate erkennbar sind. Berios Verlagerung des Fokus sollte dafür hellhörig machen, dass bei der Darstellung seiner Verfahren Differenzierungen angezeigt sind.

Imke Misch lehnt sich in ihrem Artikel über Berios Verhältnis zum geschichtlichen Material bei ihrer bedachtsamen Schilderung der Mahler-Behandlung an eine von Berios eigenen Formulierungen an, wenn sie sagt, dem genannten Satz liege «skelettartig das mit einer Fülle musikgeschichtlicher Zitate angereicherte ‹Scherzo› aus Mahlers *Symphonie* Nr. 2 zugrunde».[30] Pauschaler, wenngleich wohl stellvertretend für die *communis opinio,* erklärt Budde: Berios *Sinfonia*

> zitiert [!] in ihrem dritten Satz den gesamten dritten Satz der zweiten Symphonie von Gustav Mahler. Der Mahler-Satz wird vom Komponisten gleichsam ausgehöhlt; in die Leerstellen sind Zitate aus Komponisten von Bach bis zur Gegenwart eingeklebt.[31]

Nimmt man ihn ernst, sensibilisiert Berios Vorbehalt dafür, dass Budde hier zwei Vorgänge womöglich überprägnant über denselben terminologischen Leisten bricht. An einer einlässlicheren Stelle spricht Budde von unter anderem aus zitierten Elementen aufgebauten Materialschichten, eine Ausdrucksweise, die seine Bereitschaft verrät, Berios Bauteilen neben struktureller Eigenständigkeit konzeptionelles Profil zuzugestehen. Die Mahler-Paraphrase bilde «eine durchgehende Schicht» aus, «die immer mehr oder weniger deutlich präsent ist», während in diese Grundschicht «musikali-

28 Vgl. Berio, *Intervista sulla musica,* S. 119 und 122; Hervorhebungen im Original.
29 Vgl. ebd., S. 124.
30 Misch, «Von der Vergangenheit zur Gegenwart», S. 5–6; Hervorhebung im Original. Vgl. Berio, *Intervista sulla musica,* S. 121.
31 Budde, «Zitat, Collage, Montage», S. 34.

sche Zitate von Bach bis zur Gegenwart, Fragmente von Zitaten und Neukomponiertes eingelassen» seien; sie «bilden eine zweite musikalische Materialschicht» aus.[32] Seinerseits bestreitet Berio keineswegs, im dritten Satz seiner *Sinfonia* massiert von mehr oder weniger umfangreichem Material fremder Herkunft ausgegangen zu sein, doch offenkundig will er sein Vorgehen allem Anschein zum Trotz nicht als Zitat und Collage verstanden wissen. Auf die Deutung, hinter Berios Anlage steckten weiterreichende Intentionen, zielt die von Markus Bandur vorgeschlagene Umwertung. Zwar teilt er die Beobachtung, im «wohl prominentesten Bestandteil des Werks» verwende Berio «zahlreiche Zitate aus dem Bereich der europäischen Musikgeschichte von Bach bis zur Gegenwart», doch hält er fest, diese würden eine «präsente und anspielungsreiche Schicht ausprägen», und ihre «gehaltliche Aufladung» verunmögliche es, «von der Individualität der ausgewählten musikalischen Fragmente abzusehen». Es gelte für sie, dass sie «sowohl durch ihre Bekanntheit als auch aufgrund der dadurch bewirkten semantischen Verbindung der Musik mit ihrem Titel oder ihrem Programm sich als Chiffren bzw. als eine Art Kürzel für bestimmte und begrifflich benennbare Bereiche geradezu anbieten», weshalb sich der Satz auch dem breiteren Verständnis öffne. Daher sei es nicht angezeigt, ihn «nur als Collage wahrzunehmen, die sich in der Zusammenstellung und der Konfrontation heterogenen Materials erschöpft».[33] Aus diesen Gründen regt Bandur schliesslich an, die «Komposition innerhalb von Berios Gesamtwerk neu zu positionieren und mehr von ihrem umfassenden und kulturell vereinheitlichenden Anspruch, statt wie bisher von der Zitierpraxis her zu bewerten».[34] Eine solche Neubeurteilung wird durch meinen Befund ebenfalls nahegelegt. Die Einschätzung, in Berios drittem *Sinfonia*-Satz überwiege das Faktum sinnstiftender Komposition, findet sich implizit auch bei Budde, der «bestimmte Bedeutungsfelder» aus dem Widerspiel der drei Materialschichten – gegen die ohnehin reichhaltigen musikalischen Schichten ist überdies «eine Textschicht gesetzt» – hervorgehen sieht. Dieser Prozess kommt für ihn dann in Gang, wenn «Bedeutung von einer Schicht in die andere übergeht», sodass «eine Schicht die andere kommentiert oder interpretiert etc.».[35]

Meine ausführlichere Wiedergabe divergierender Urteile über Zitat und Collage sowie Berios angeblich beispielhaft postmoderne Technik im

32 Ders., «Zum dritten Satz der ‹Sinfonia› von Luciano Berio», in: *Die Musik der sechziger Jahre,* S. 128–144, hier: S. 129. Zur Thematik der musikalischen Materialschichten vgl. ebd., insbes.: S. 129–135 und 140–144.

33 Bandur, «‹I prefer a wake›», S. 96–97.

34 Ebd., S. 108.

35 Budde, «Zum dritten Satz», S. 129–130 und 135–140, hier: S. 129–130. Vgl. auch ders., «Zitat, Collage, Montage», S. 34.

dritten *Sinfonia*-Satz soll neben dem Aufweis der bereits oberflächlichen Überschneidung der Positionen Lyotards und Berios verdeutlichen, dass eine adäquate Bewertung des Materialstands in der postmodernen Musik anspruchsvoll ist. Zusammenfassend kann in Zusammenhang mit dem postmodernen Zitat auf den verbreiteten Irrglauben eingegangen werden, ein Element einer früheren Materialschicht sei mitsamt seinem Kontext, in Bezug auf den es definiert ist und aus dem es seinen Sinn bezieht, transportierbar. Dahinter verbirgt sich die Hoffnung, das in seinem kontextuellen Eigenschaftenbestand vermeintlich noch anschlussfähige Element möge mit dem aufrufenden Kontext dahingehend interagieren, dass es letzterem lebendigen Sinn aufpfropfe. Diese Vorstellung verrät, dass tendenziell nicht nur Elemente, sondern sogar Kontexte als überblickbare, greifbare Entitäten verstanden werden wollen. Die Alternativen dürften indessen deutlich geworden sein: entweder vollgültig stattfindender Sinnimport, der nur dadurch möglich ist, dass sowohl Material wie Kontexte möglichst unabgeschlossen gehalten werden, oder aber Verpflanzung erstarrten Gehalts mittels Elementen, die abgestorbenen Hülsen gleichen.

Der recht geringe Beitrag zur Sinnstiftung, den die postmoderne Materialverwendung noch zu leisten vermag, beläuft sich darauf, verschiedene, in sich verschlossene Materialportionen nebeneinanderzustellen und gleichsam abzuwarten, ob mit den so konfrontierten Materialien etwas geschieht. Auf den musikalischen Schaffensakt bezogen heisst das, dass er sich auf das Arrangieren von kompositorisch bereits Durchgestaltetem und auf seine Historizität Durchsichtigem, Vermitteltem und Erschöpftem bescheidet, was dazu beiträgt, dass sich die künstlerische Beschäftigung mit dem Material in der Postmoderne mitunter als zwangsläufig epigonal erlebt.[36] In ihrem Selbstverständnis kommt es der Postmoderne vor, als sei sie *immer schon zu spät gekommen,* woraus die für sie typische Befindlichkeit in der Zeit resultiert. Ob aus verzweifeltem Unvermögen, ob aus entlarvendem Protest: sie gebe sich flüchtigen Spielereien hin und scheine Unverbindlichkeit zum künstlerischen Prinzip zu erheben. Die Mischung aus mutmasslicher Epigonalität und Unverbindlichkeit provoziert bisweilen nicht geringes Unbehagen. Aus dieser Warte wird die Postmoderne als Periode leichtfertiger Dekadenz, wenn nicht moribunder, endzeitlicher Stagnation gesehen; polemisch gefärbte Einschätzungen, womit die Postmoderne kokettieren mag. In diese von Reserve gekennzeichneten Reaktionen reihen

36 Diese Entwicklung deutet auch Budde an: «Der kompositorische Prozess begreift sich als Arrangieren und Verändern von Vorgefundenem oder halbwegs Fertigem». Und: «Die sich immer deutlicher zeigenden Tendenzen, Kompositionen aus vorgegebenen Materialien zu verfertigen, Kompositionen als Arrangements von bereits Arrangiertem zu begreifen, sind sicherlich nicht unbeeinflusst von bestimmten Richtungen in den bildenden Künsten und der Literatur.» Vgl. ebd., S. 31 und 35.

sich, wie mir scheint, Berios und Lyotards Beiträge ein. Das heisst nicht, kategorisch auszuschliessen, dass ihre Positionen der Postmoderne zuzurechnen sind. Wenn aber, dann vertreten sie einen spezifisch nuancierten Postmodernismus.

II. Berios und Lyotards alternative Ansätze

Die Frage, wie die postmoderne Aporie des künstlerischen Materials aufzulösen ist, lässt sich als folgende Frage reformulieren: Wie ist ein nicht naiver, Vermittelheit und Geschichtsfülle anerkennender, gleichwohl aber nicht erstarrter und epigonal erschöpfter, sondern lebensvoll produktiver Materialbegriff zu gewinnen? Auch wenn Berio und Lyotard diese Frage weder explizit stellen noch beantworten, kann meines Erachtens aus der Summe ihrer Äusserungen erschlossen werden, dass sich ihre Bemühungen um die Beantwortung dieses Fragekomplexes drehen. Als ihre Antwort aber kristallisiert sich heraus: durch das Aufsprengen der herkömmlichen diachronistischen Zeitauffassung. Berio und Lyotard vertreten Positionen, die nicht ausschliesslich auf diesem Zugang zur Zeitdimension beruhen. Dadurch legen ihre Sichtweisen dar, dass es gangbare alternative Herangehensweisen gibt. In der grundstürzenden Infragestellung des beinahe hegemonischen Gewichts der historistisch-diachronistischen Zeitauffassung liegt denn meines Erachtens auf tieferer Ebene die Parellele ihrer Ansätze.

Berio und Lyotard scheinen die Diachronie förmlich vom oberen beziehungsweise unteren Grenzwert her anzugreifen. Hinter Berios Äusserungen wird ein Gesamtbild im Sinne des skizzierten übergreifenden Kontinuums der Tradition sichtbar. Lyotards Wachsamkeit ist auf den Augenblick gerichtet, der für ihn als vor jeder Einordnung in die diachrone Zeitachse stehend aufscheint. Ihm zufolge setzt das Ereignis eine Sichtweise, die die diachronistische Zeit als nahezu restlos bestimmendes Regulativ behauptet, immer wieder ausser Gefecht. Mit dieser Auffassung unterläuft er auch den Regress: Auf die absolute Singularität eines Vorkommnisses ist die Frage der Teilbarkeit nicht anwendbar.

1. Berios ungebrochener Optimismus und das Kontinuum der Tradition

Eine Darstellung der Position Berios hat im vorliegenden Zusammenhang den Nachweis zu erbringen, dass sie die Charakteristiken einer nicht-diachronistischen Sichtweise zeigt. Berio sucht an die Vorstellung des über-

greifenden kulturellen Kontinuums anzuknüpfen, das nicht im Sinne der diachronen Reihe, sondern nach dem Modell des Erscheinungen und Kontexte aufsteigend unter sich vereinenden, tendenziell stabilen Gesamtkontexts organisiert ist. Meines Erachtens ist es möglich, aus seinen Äusserungen Indizien dafür zusammenzutragen, dass er von einer bruchlosen, sozusagen allgleichzeitigen Verfügbarkeit des musikalischen Materials, wie es letztere Konzeption erlaubt, ausgeht. Wie sich zeigen wird, ist das Material für Berio einerseits trotz seiner Geschichtlichkeit nicht in Form einer strikt diachronen Ordnung der Abfolge von in ihrem Ambitus beschränkter Phänomene organisiert, und trotz seiner Geschichtsfülle ist es andererseits alles andere als verbraucht. Vielmehr scheint ihm die Geschichtsfülle die Allgegenwart lebendiger Tradition zu bedeuten, und er scheint willens, das musikalische Material auf einem Stand zu verstehen, das tatsächlich einen reichen Schatz anschlussfähiger Berührungspunkte bietet. Vor seinem, wie ich meine, kohärent rekonstruierbaren Gesamtbild ist schliesslich auch seine Auffassung als gerechtfertigt anzusehen, die Vorgehensweise in seiner *Sinfonia* sei kein Zitieren. Den Befund, dass sich bei Berio der Gesamteindruck eines der Zeit letztlich übergeordneten Kontinuums der Tradition und des Materials als einer Totalität von Möglichkeiten und Verfügbarkeiten einstellt, sehe ich bei Misch bestätigt: «Berios Geschichtsauffassung», führt sie aus, stütze sich «wesentlich auf das Kriterium historischer Kontinuität sowie der fortschreitenden Gegenwärtigkeit damit verbundener Erfahrungen».[37] Die panoptische Qualität von Berios Gesamtbild scheinen seine *Sinfonia,* und insbesondere deren beispielhafter dritter Satz, abzubilden, ist darin doch eine musikgeschichtliche *tour-d'horizon* verpackt, und dies auf der Grundlage des Mahler-Satzes, der seinerseits panoramaartiges Gepräge aufweist.[38]

Augenfällig sind zunächst Berios explizite Äusserungen zum musikalischen Material im Rahmen einer scharfen Abgrenzung gegenüber dem späten Serialismus, der von der verfehlten Auffassung ausgegangen sei, musikalische Materie sei rein zu haben. In konkreter Form gibt es für Berio nur musikalisches *Material,* das für ihn immer gedanklich durchdrungene und kompositorisch gestaltete musikalische Materie ist. Auf die Frage, ob er es für «tecnicamente impossibile» halte, «che il materiale ‹si faccia da sé›», erwidert Berio aphoristisch: «Assolutamente impossibile. Ci vuole sempre della benzina comprata a caro prezzo e un motore che la trasformi in energia».[39] So teilt er weder die Ansicht, in die musikalische Materie *könne* nicht gestalterisch eingegriffen werden – er erachtet das Material

37 Misch, «Von der Vergangenheit zur Gegenwart», S. 9.
38 Vgl. Bandur, «‹I prefer a wake›», S. 95–101.
39 Berio, *Intervista sulla musica,* S. 113.

immer als der künstlerischen Aktivität *verfügbar* –, noch vertritt der die seiner Ansicht nach irregeleitete spätserialistische Auffassung, in die musikalische Materie *solle* nicht eingegriffen werden. Deren Hintergrund sei es gewesen, «a suggerire che un materiale inerte, non-creato, non-necessitato ma ‹funzionante› valga, tutto sommato, quanto un materiale inspessito da esperienze e intenzioni musicali».[40] Anders als es diese reduktive Sichtweise zulässt, erkennt Berio im Material grosser Komponisten jederzeit einen «eccessivo spessore semantico», wobei es immer etwas gebe, «che rimane nell'ombra», und das sich – «in attesa di un approccio diverso» – für einen nächsten gestalterischen Zugriff bereithalte. Je komplexer Musik sei, desto anschlussfähiger sei sie: «Quando una musica è dotata di sufficiente complessità e di un sufficiente spessore semantico, allora può essere avvicinata e compresa in modi diversi».[41] Mit einer Prise Ironie vermerkt Berio, das menschliche Tun sei für ihn, «si salvi chi può, sempre, anche, concetto», und erst diese ‹concetti› und die genannten ‹esperienze e intenzioni musicali› sind es, die die Materie zu Material werden lassen.[42] Den konzeptionellen Anteil erachtet Berio als für die Materialwerdung so entscheidend, dass er definiert: «Materiale musicale per me vuol dire pensiero, concetto musicale».[43]

Verfügbares Material kann verwendet, nicht nurmehr zitiert werden. Verwendung aber heisst, dass sich das aufgegriffene Material verändert, indem es sich auf einen neuen Kontext einlässt. Der zugrundeliegende Materialbegriff muss Raum für den durch den aufrufenden Kontext angestossenen Wandel lassen, das Material darf nicht, wie etwa im historistischen Modell, auf einen bestimmten Merkmalbestand abschliessend festgelegt werden. Es ist eine der zentralen Auffassungen Berios, dass sich sowohl aufgerufenes wie aufrufendes Material amalgamieren. Beide verändern sich, sie gehen in einem Dritten auf, das sie hervorbringen, wodurch bislang unbekannte Bedeutungsdimensionen hervortreten.[44] Oft erweise sich sogar, so Berio, das Gemeinsame zweier auf den ersten Blick scheinbar unvereinbarer Momente als diese dritte, verbindende Dimension.

40 Ebd., S. 76.
41 Ebd., S. 11. Berio bezieht sich auf Ludwig van Beethoven und Arnold Schönberg.
42 Vgl. ebd., S. 77.
43 Ebd., S. 110.
44 So auch Berio in der *Werkeinführung* zu seiner *Sinfonia:* «The different musical characters [...] interact and transform themselves – as it happens with those familiar objects or faces that, placed it a different light or in a new context, suddenly acquire a different meaning». Zu den Fundstellen dieses Texts vgl. Budde, «Zum dritten Satz», S. 128; Anm. 2. Der Text findet sich auch auf dem Internetportal der Universal Edition.

Agire musicalmente per me vuol dire rendere complementari, armonizzare, i termini di un'opposizione o di un insieme di opposizioni [...] Musica per me è riempire di senso il percorso fra i diversi termini di un'opposizione e fra opposizioni diverse, inventar loro una relazione [...] Fare in modo, insomma, che gli elementi delle opposizioni diventino una stessa, medesima cosa. A me interessa collocare quegli elementi in zone sempre più lontane fra loro[.][45]

Der Amalgamierungsvorgang ist nach Berio kompositorisch zu befeuern, denn für ihn kann es nie darum gehen, Materialien rein additiv zu konfrontieren und es dem Schicksal zu überlassen, ob sich neue Bedeutungsdimensionen einstellen oder nicht. Aufgrund der Anpassungsfähigkeit ihres Materials scheint die Musik besonders für die Amalgamierung geeignet zu sein. Immerhin hat diese, wie mir scheint, in der motivisch-thematischen Arbeit der Durchführung des Sonatenhauptsatzes ihren klassischen Vorgänger. Anders als die Malerei hält Berio die Musik für besonders entwicklungsfähig:

Le opere musicali non si coprono [...] di quella vernice del tempo [...] che colloca la grande pittura del passato a una certa distanza da noi. Le grandi opere musicali del passato vanno ‹rifatte› e reinterpretate continuamente, anche a costo di trascriverle e di farle risuonare su strumenti completamente diversi. È nella loro stessa natura [!] che questo avvenga.[46]

Die musikalischen Werke – und mithin das musikalische Material – sind für Berio somit *im Wesen* wandlungsfähig. Mit der Rede von der laufenden ‹Wiederherstellung› der kulturellen Güter erscheint mir diese Passage im Hinblick auf das mutmasslich alternative Geschichtsverständnis Berios denkwürdig. Bezüglich des kompositorischen Ausmessens der zeitlich, lokal wie kulturell unter Umständen weit auseinanderliegenden Punkte spricht Berio wiederholt von Transformation: «Mi interessa la musica che crea e sviluppa relazioni fra punti molto lontani tra loro, su un perscorso di trasformazioni molto ampio». Die kompositorische «capacità di trasformazione» ist es, die im Ausdehnen des Bestehenden das besagte Dritte hervorbringt; ihre Aufgabe sei es, «di ampliare il campo e il percorso delle trasformazioni fino a riuscire, come nelle fiabe, a trasformare una cosa in un'altra».[47] Ganz im Sinne der Amalgamierung betrifft die Transformation bei Berio explizit alle beteiligten Instanzen, sie erfolge «by no means one-way», vielmehr komme es zu den «evolutionary and transformational processes» im Material durch «multidirectional interaction».[48] Am Beispiel

45 Berio, *Intervista sulla musica,* S. 157–158.
46 Ebd., S. 13.
47 Ebd., S. 113.
48 Berio, *Remembering the future,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006 (= The Charles Eliot Norton Lectures), S. 32 und 37.

zweier Handlungen sagt Berio, das Resultat habe darin zu bestehen, «che si trasformino e producano per morfogenesi un terzo comportamento», dieses aber sei unvorhersehbar, «perché non è la combinazione elementare dei due comportamenti banali», und im Vorfeld sei es unmöglich zu wissen, «cosa sarà perché non l'abbiamo mai visto prima».[49] Wenn Berio glaubt, dass unser Blick viel zu beschränkt ist, um alles um uns herum Entstehende abzusehen, heisst das nur, dass wir uns inmitten des Getümmels lebendigen Werdens befinden.[50]

Neben der Transformation nennt Berio zur Umschreibung der Amalgamierung auch metatextuelle Verfahren, allen voran Übersetzung und Transkription, Kommentar und Paraphrase.[51] Sie alle setzen eine Zweiheit voraus, aus deren Kombination neuer Sinn hervorgeht: etwas Bestehendes, für Berio durchaus auch geschichtlich Vorbearbeitetes, und etwas neu Dazutretendes interagieren. Die metatextuelle Mehrdimensionalität bietet ihm das Modell, um eine neu angefertigte Komposition als eine von mehr oder weniger konfliktuöser Alterität gekennzeichnete Dialogpartnerin des den Prätext bildenden bisher aufgelaufenen Materials aufzufassen: «A dialogue between a pre-existing musical text and the otherness of an added text can therefore be developed through multiple forms of interaction, from the most unanimous to the most conflictual and estranged».[52] Es ist nichts als konsequent, dass Berio Musik anscheinend als Teil des einen übergreifenden, die Tradition bildenden Texts ansieht, wenn er sie «as Text, a multidimensional Text that is in continuous evolution», versteht.[53]

Das metatextuelle Verfahren der Übersetzung aber bezeichnet Berio als die kulturelle Technik schlechthin. Er nennt sie hermeneutisch: «Translation implies interpretation». Dadurch aber wird sie zum aktiven Prinzip, durch welches sich die kontinuierlichen Aneignungsvorgänge fremden Materials vollziehen, die in ihrer Gesamtheit Kultur bilden: «Our culture has to process everything, therefore it translates everything: languages of

49 Ders., *Intervista sulla musica,* S. 113–114.

50 Bei Berio verbindet sich damit offenbar der Gedanke eines moralischen Aufstiegs: «Siamo noi, spesso, incapaci di cogliere il nesso di quelle trasformazioni e siamo ancora noi, talvolta, a non saper porre il nostro sguardo, la nostra attenzione sulla parte più alta, migliore [!], di noi stessi e di quanto ci sta intorno...». Vgl. ebd., S. 149.

51 Berio nennt metatextuelle Verfahrensweisen verschiedenen Distanzgrades mit untereinander fliessenden Übergängen wie Analyse, Kopie, getreues Porträt, Zitierung, Kommentar, Dialog, Beschreibung, Paraphrase, aber auch Travestie und Parodie. Vgl. ders., *Remembering the future,* S. 34, 36–37, 39–40 und 44. Die Wahl des im Lichte des Ausgangstexts falschen Verfahrens ist laut Berio ein «improper and even destructive act». Vgl. ebd., S. 38.

52 Ebd., S. 44.

53 Vgl. ebd., S. 49. Ich entnehme meine Deutung Berios Grossschreibung.

all kinds, things, concepts, facts, emotions, money, the past and the future, and, of course, music». Die Notwendigkeit aneignender Übersetzung sei «so pervasive and permanent», dass die Musikgeschichte, ja die gesamte Geschichte «indeed a history of translations» darstelle.[54] Übersetzung in der Musik aber sei Transkription, und diese erst recht ist ein originell schöpferischer Vorgang: sie gelange «into the very core of the formative process» und übernehme «full responsibility for the structural definition» des neu hervorzubringenden Werks. Wenn Aneignung für Berio *per definitionem* Übersetzung und Transkription ist, dann ist sie immer Veränderung; Aneignung, die nicht zugleich eingreift, scheint es für ihn nicht geben zu können.[55]

Bereits mehrfach war zu vernehmen, in den einschlägigen Vorgängen sei Evolution am Werk. Ich denke, Berio wählt diese Ausdrucksweise nicht zufällig. Seine diesbezüglichen Aussagen erscheinen mir nicht dunkel, vielmehr erkenne ich darin das deutlichste Anzeichen seiner alternativen Zugangsweise zur Zeitdimension. Sie scheint nicht von der unidirektionalen Entwicklungslogik des historistischen Paradigmas geleitet zu sein, sondern von einem über alles gesehen stabilen, ruhenden, in sich jedoch mäandrierenden Gleichgewichtszustand auszugehen, worin sich bestätigt, dass Berio die Vorstellung einer Tradition als übergreifenden, allgleichzeitigen Kontinuums kennt. Die Auffassung an- und abschwellender Präsenz und Aktualität einzelner kultureller Erscheinungen legt Berio nahe, wenn er sagt: «In musica, non mi stancherò mai di dirlo, le cose non migliorano né peggiorano, ma evolvono e si trasformono».[56] Die Möglichkeit der schöpferischen Transkription und des multidirektionalen Austauschs, die in der Re-Kontextualisierung und dadurch Re-Aktualisierung existierenden Materials bestehen, lädt uns, so Berio, zu einem neuartigen, *partizipativen* Umgang mit der Geschichte ein, nämlich «to renew our perception of history, maybe to re-invent it», ja schliesslich könnten wir «accept the idea of a history that is exploring us and we can give ourselves, again and again, the possibility of remembering the future».[57] Es ist dieses titelgebende und auf den ersten Blick möglicherweise kryptisch anmutende Oxymoron der antizipierenden Erinnerung, das für mich das Paradox der Allgleichzeitigkeit, der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die in Berios Vorstellungswelt allenthalben vorherrscht, am sinnfälligsten zum Ausdruck bringt.

54 Vgl. ebd., S. 31.

55 Vgl. ebd., S. 32 und 45. Für Berio gehen Kommentierung und Aneignung Hand in Hand: «Transcription has often been used, at least partially, to comment upon and to assimilate elements from past and foreign experiences». Er geht sogar soweit, von «constructive demolition» zu sprechen. Vgl. ebd., S. 39 und 45.

56 Ders., *Intervista sulla musica,* S. 149.

57 Ders., *Remembering the future,* S. 45.

Frappant in diesem Zusammenhang ist eine weitere Schlüsselstelle, an der sich Berio darüber äussert, welche Motivation ihn zur besonderen Faktur des dritten *Sinfonia*-Satzes bestimmt hat:

> Era da molto tempo che avevo in mente di esplorare dall'interno una musica del passato, un'esplorazione creativa che fosse al tempo stesso un'analisi, un commento e un'estensione dell'originale, fedele al mio principio (che si perde nella notte dei tempi) che il miglior modo di analizzare e di commentare qualcosa è, per un compositore, fare qualcosa utilizzando i materiali di quello che si vuole analizzare e commentare. Il commento più proficuo alle sinfonie e alle opere è sempre stato un'altra sinfonia e un'altra opera.[58]

Während die Analyse sich bemüht, das bestehende Material so zu nehmen, wie es sich gibt, fügt der Kommentar etwas Eigenes hinzu, und die ‹estensione› – eine weitere Umschreibung des Amalgamierungsvorgangs – führt im Sinne des neuen Dritten endgültig über das Bestehende hinaus. Berio lässt keinen Zweifel, dass er über die reine Analyse hinausgehen will, denn erst im Kommentar, in der Weiterbearbeitung lässt das Material vollends erkennen, was sich an Bedeutungspotential in ihm birgt. Diese Kommentierung findet aber – und das scheint mir das Bezeichnende an Berios Auffassung zu sein – gerade nicht in einem konkurrierenden Medium, wie etwa der Sprache, statt. Berio spricht nicht über Mahlers *Zweite Symphonie,* sondern äussert sich durch die Komposition seiner eigenen *Sinfonia* in demselben Medium. Folgerichtig erklärt er, mit seinem dritten *Sinfonia*-Satz habe er «il commento più approfondito che avrei mai potuto condurre su una musica di Mahler» verfasst.[59] Die diversen Referenzen aber, die in Form von «citazioni-bandierine» in den Mahler-Satz eingebracht sind, sind laut Berio Hinweisschilder auf die verschiedenen, teils wohl noch unausgeloteten Bedeutungspotentiale, die er im Mahler-Satz erkennt: Sie seien «segnali che indicano quale paese armonico stiamo attraversando, come dei segnalibri, come delle bandierine di colori diversi che si mettono nei punti significativi di una carta geografica durante una spedizione piena di sorprese». Die einzelnen ‹paesi armonici› sind, wenn ich Berio richtig verstehe, gerade nicht diejenigen Mahlers, die ausschliesslich durch ihn verkörpert werden, vielmehr stehen sie als das jeweils Gemeinsame ‹hinter› Mahler und dem betreffenden Komponisten, auf den Berio zitierend anspielt. Mahler habe, so Berio, den Vorteil für ihn gehabt, dass er «spontaneamente proliferante» sei – offenkundig, da er an diversen ‹paesi armonici›

58 Berio, *Intervista sulla musica,* S. 120.

59 Vgl. ebd. Man beachte die späte Parallelstelle: «I have always thought that the best possible commentary on a symphony is another symphony, and I reckon that the third part of my *Sinfonia* is the best and deepest analysis that I could have hoped to make of the Scherzo from Mahler's Second Symphony». Vgl. ders., *Remembering the future,* S. 39–40; Hervorhebung im Original.

teilhat –, jedoch auch, weil er ihm gestattet habe, «di estendere, di commentare e di trasformare tutti i suoi aspetti». Prägnant benennt Berio einmal mehr die Bearbeitungsmodi, die er kennt. Wenn auch der dritte Satz «il centro e anche il modello macroscopico di tutto il lavoro» sei, so erreiche er den «senso completo» gleichwohl erst, «quando viene a sua volta commentato dalla quinta parte conclusiva di *Sinfonia,* che è di gran lunga la più complessa anche perché commenta, riassume e trasforma tutte le altre», sie bringe abermals «elementi nuovi che commentano il commento del commento».[60] Erst die – wenngleich unabschliessbare – Stufenfolge der möglichen Kommentierungen scheint einen Primärtext seinem vollständigen Sinn zuzuführen.

Berio glaubt mit grossem Optimismus an die ungebrochene künstlerische Schaffenskraft, deren Zugriff Materieschichten zur Verfügung stehen, die noch nicht durch historisch frühere Verwendungen vermittelt sind, wodurch es der künstlerischen Arbeit möglich wird, aus einem Raum der Potentalität frisches musikalisches Material zu fördern, das sie in diesem Prozess zu ihrem eigenen macht. Ein explizites und eindrückliches Bekenntnis zur Anti-Diachronie gibt Berio ab, wenn er sagt: Die Tendenz,

> a lavorare con la storia, alla estrazione e alla trasformazione consapevole di ‹minerali› musicali non storicizzati [!], riflette il bisogno – che porto con me da molto tempo – di inserire organicamente una nell'altra diverse ‹verità› musicali, per poter aprire lo sviluppo musicale anche a diversi gradi di familiarità, per ampliarne il disegno espressivo e i livelli percettivi.[61]

Die noch nicht vergeschichtlichten ‹Rohdiamanten› entsprechen in Ansehung meiner Darstellung den Entitäten, die noch nicht als Glieder mit historisch fixiertem Merkmalbestand in die diachrone Kette der Zurichtungen eingeflochten worden sind. Berios grundsätzlicher Einstellung tut es meiner Meinung nach im Sinne des Gebens und Nehmens im Austausch mit Geschichte und Tradition keinen Abbruch, wenn er sich unmittelbar vor obiger Passage für die Möglichkeit des kompositorischen Anschlusses an das Bestehende stark macht. Auf die Frage, ob er glaube, dass es den «*degré zéro de la musique*» geben könne, lässt er dezidiert verlauten, «la *tabula rasa,* soprattutto in musica, non può esistere».[62] Die Auffassung,

60 Ders., *Intervista sulla musica,* S. 120–123; Hervorhebung im Original. Bezeichnenderweise äussert sich Budde zum betreffenden Vorgang mit den Worten: «Der fünfte Satz der *Sinfonia* zitiert [!] die vier vorangehenden Sätze, d.h. es wird u.a. bereits Zitiertes als Zitiertes wieder zitiert». Vgl. ders., «Zitat, Collage, Montage», S. 34; Hervorhebung im Original.

61 Berio, *Intervista sulla musica,* S. 72.

62 Ebd.; Hervorhebungen im Original.

einen Nullpunkt des Schöpferischen gebe es in der konkreten kompositorischen Arbeit nicht, die nach Berios eigener Aussage extrem stark in ihm verwurzelt sei, stellt Misch als «eine der Grundkonstanten» des «schöpferischen Denkens» Berios heraus.[63] Für Berio orientieren sich diese schöpferischen Vorgänge in aller Regel an Vorbildern: «Abbiamo sempre a che fare con modelli».[64] Die Modelle aber stellen sich dem Schaffensakt als virtuelle Form, Gattung, Technik usw. dar, das heisst, sie sind aus dem Raum der Potentialität in Aktualität zu überführen. Der Doppelcharakter, dass sich etwas an einem Modell orientieren und gleichwohl neu sein kann, mithin nicht wie das Zitat eine reine Kopie von Bestehendem darstellt, durchzieht alle Äusserungen Berios. Dass meine Ansicht, Berio kenne einen Raum der Potentialität, nicht überspannt ist, zeigt folgende explizite Äusserung: «Il vero lavoro è sempre quello di cercare le tendenze potenziali e non quelle in atto – e quindi sperimentare».[65] Jedes Material aber ist als aufrufendes im Kontakt mit aufgerufenem Material für Berio wirkmächtig wie ein Katalysator. So ist Komponieren für Berio eine unabschliessbare Suche; das Experiment aber ist der zentrale Modus, durch den sich die neuen Möglichkeiten erschliessen, und das Unfertige des Vordringens in neue Materialschichten verbürgt die Lebendigkeit der Kunst als eines Sinngenerators: «[S]enza un interesse per l'evoluzione delle idee e di mezzi musicali – senza cioè un aspetto sperimentale, di ricerca – la musica come espressione di idee sarebbe morta da un pezzo.»[66]

Wenn Berio das Material für verfügbar hält, dann nicht in der Weise, dass es der Assemblage von Versatzstücken bereitsteht, wie dies bei Gebrauchsgegenständen, aber auch in der zitierenden Kunst üblich ist.[67] Vielmehr hält er es für möglich, das Material weiterentwickelnd mitzugestalten, und zwar, wie bereits angeklungen ist, *organisch,* im Sinne des inneren Bauplans. Im totalen Gegensatz zur objektivistischen Herangehensweise packt Berio nicht in sich geschlossene Materialien von aussen an, um sie zitierend zu versetzen, vielmehr ist er immer schon ins Material eingedrungen. Dadurch gelingt es ihm, es über sich selbst in neue Sinnzusammenhänge hinauswachsen zu lassen. Er spricht von Werken, in deren «di-

63 Vgl. Misch, «Von der Vergangenheit zur Gegenwart», S. 8. Vgl. Berio, *Intervista sulla musica*, S. 73.

64 Ebd., S. 113.

65 Ebd., S. 137.

66 Ebd. Zur entscheidenden Bedeutung der unendlichen Suche und des Experiments für die avantgardistische Kunst vgl. Lyotard, «Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit», S. 147–149.

67 Vgl. Berio, *Intervista sulla musica*, S. 76. Berio warnt an dieser Stelle vor der methodologisch anrüchigen Umkehrung von Induktion und Deduktion in Analyse und schöpferischem Vorgang; eine Problematik, die vom späten Serialismus missachtet worden sei.

segno espressivo e costruttivo» die Solidarität der verschiedenen musikalischen Parameter «organicamente implicita» sei.[68] Dies erinnert an seinen Hinweis zur *Sinfonia,* er habe einmal ein historisches Werk ‹von innen heraus› auf seine re-aktualisierbaren Bedeutungsangebote hin erkunden wollen. Organizität und Ganzheit, Alinearität und Anti-Diachronie treten für Berio in Beethovens Schaffensprozess explizit in einen inneren Zusammenhang: Dessen Stadien

> non suggeriscono quasi mai l'idea di un percorso lineare, di un discorso che si costruisce e si percepisce ‹da sinistra a destra›. Suggerisce piuttosto l'idea di un evento totale, totalizzante, che si cala dentro di noi senza un prima e senza un dopo – come se la necessità di un prima e di un dopo fossero convenzioni del tutto secondarie e triviali.[69]

Bestimmte, ihm besonders vertraute Werke Beethovens – «che ‹sento› globalmente, senza un inizio e senza una fine», wie er sagt – erschlössen sich ihm «come un tutto organico, non cronologico [!]».[70]

Zu Berios Auffassung, Material liege nicht ausschliesslich vermittelt vor, sondern könne dem Raum der Potentialität entnommen werden, gehört es, dass er ‹principles›, ‹ideas› und ‹inherent meanings› kennt, die durch ein neues Werk in Aktualität überführt werden. Wie gesagt wurde, ist Selbigkeit, die sich nicht auf die Objektivität der Diachronie stützen kann, auf die Annahme ideeller Arten, die sich offenbar in einem kontextuellen Raum der Potentialität aufhalten, angewiesen.[71] Transkription wird für Berio gerade dann schöpferisch, wenn sie eine ‹idea› aufgreift: «It is not the sound that is being transcribed [...], but the idea».[72] Aufschlussreich ist, was Berio über seine Motivation sagt, die musikalischen Praktiken eines zentralafrikanischen Stamms zu verarbeiten:

> It goes without saying that I studied and adapted the procedure involved not because I wanted to transcribe the Banda Linda's heterophonies for a symphony orchestra or for the piano, but because I wanted to transfer the principle, the idea, into other dimensions of music, and also to extend the same principle to other cultures[.][73]

68 Vgl. ebd.
69 Ebd., S. 73–74.
70 Ebd., S. 74. Demgemäss hält er nichts von der Unterstellung eines «anelito Beethoveniano verso la fine». Vgl. ebd.
71 Misch spricht in Zusammenhang von Berios ‹Archetypen›, «die den Verlauf der Geschichte durchziehen», von «modellhaften Urgrössen», bei denen sowohl die «multipl[e] Transformationsfähigkeit» wie auch «die Wiedererkennbarkeit des Ausgangsmodells» von Bedeutung seien. Vgl. dies., «Von der Vergangenheit zur Gegenwart», insbes.: S. 9–11, hier: S. 10. Vgl. auch Berio, *Intervista sulla musica,* S. 73 und 132–133.
72 Ders., *Remembering the Future,* S. 45.
73 Ebd., S. 58–59.

Zunächst ist klar, dass Berios Interesse für dieses sehr fremde musikalische Material seiner Absicht entspringt, die Distanz zwischen möglichst entfernten kulturellen Erscheinungen auszumessen und in der Kombination die schöpferische Wirksamkeit des Fremden im Umfeld des Eigenen zu erproben. Sodann geht es Berio um das Fruchtbarmachen eines grundlegenden technischen Dispositivs, das ‹hinter› einer ihrer faktischen Anwendungen steht, von dieser abstrahiert und andernorts re-konkretisiert werden kann. Mitunter ist für Berio auch *Erfindung* möglich; Erfindung aber ist Zeichen schöpferischer Potenz, da sie im Gegensatz zum zitierenden Versetzen bereits vorgeformten Materials etwas hervorbringt, das es bisher nicht gab. Erhellend ist Berios Hinweis auf Béla Bartók, der, um zur Grossform zu gelangen, keine eigentlichen Volksmelodien, vielmehr deren «inherent, implicit meaning» transkribiert habe: «Therefore, in most cases he invents them».[74] Berios Lapidarität zeigt, dass er Erfindung auch im Rahmen von dokumentarisch angelegten Bestrebungen für fraglos legitim hält. Selbst – oder gerade – wenn es sich um eine transkribierte ‹idea› (also genaugenommen um eine Nachschöpfung) handelt, bleibt dieses Verfahren dennoch dem ursprünglichen Ansinnen verpflichtet: Nicht nur reale Fundstücke sind für Berio zulässige Archivalien. Vielmehr gibt es ein Etwas, das seinerzeit die Entstehung dessen leitete, was hier und jetzt als Fundstück vorliegt, doch dieses Etwas blieb bestehen und vermag eine Neuschöpfung in genau derselben Weise zu leiten, wie sie es damals in Bezug auf das Original tat, sodass durch die Neuschöpfung ein selbiges Original herauskommt. Deshalb braucht Berio philologisch inkorrektes Vorgehen nicht zu scheuen; solange er, was er sich fraglos zutraut, Zugriff auf die dahinterliegende ‹idea› hat, kann er einen unter philologischem Blickwinkel selektiven Blick auf das Material pflegen, der bewusst nicht allem Rechnung trägt, was in ihm angelegt ist und aus historistisch-philologischer Perspektive bei seiner Weiterverwendung präsent gehalten werden sollte. Immer wenn Berio Anleihen bei Bestehendem macht, geschieht dies aus freien Stücken zwischen gleichsam Gleichberechtigten, und nicht im erzwungenen Rückgriff innerhalb einer festgelegten diachronen Linie der Zurichtungen, bei dem das Bestehende scheinbar diktiert, unter welchen Gesichtspunkten seine Übernahme zulässig ist. Berio versucht, das musikalische Material von Anmutungen welcher Provenienz auch immer freizuhalten.[75] Weil er dazu das Material gewissermassen provokativ (und produktiv) naiv verwendet, wirkt sein Materialbegriff auf den ersten Blick merkwürdig ahistorisch und geradezu antiquiert. Nichtsdestotrotz berück-

74 Ebd., S. 56.

75 Ob ihm das im Einzelnen gelingen kann, müsste auf der Ebene der Werkanalyse geprüft werden.

sichtigt Berio absichtlich stets nur diejenigen Aspekte, die ihn – beispielsweise in Anbetracht der Volksmusik – umtreiben.

Non sono un etnomusicologo, sono solo un egoista pragmatico: infatti tendo a interessarmi solo a quelle espressioni, a quelle tecniche popolari che, in un modo o nell'altro, possono essere assimilate da me senza fratture e che mi permettono di esercitarmi a fare qualche passo avanti nella ricerca di una unità soggiacente fra mondi musicali apparentemente estranei l'un l'altro.[76]

Hinter dieser Äusserung wird als Berios Grundabsicht erkennbar, von einer basalen Totalität auszugehen; ich habe sie als übergreifendes kulturelles Kontinnum interpretiert. Indem Berio die Verbindung auseinanderliegender Momente offenbar macht, will er basale Totalität und übergreifendes Kontinuum zum Vorschein bringen.

Trotz allem kann an Berios Geschichtsbewusstsein kein Zweifel bestehen. Eine adäquate Rekonstruktion muss die Tatsache seiner vielfachen historischen Anknüpfungen in Rechnung stellen, obgleich sie nicht dem ersten Anschein erliegen und annehmen darf, sein Umgang mit dem Material sei dem historistischen Modell verhaftet diachronisierend. Dies, obschon zahlreiche Äusserungen Berios oberflächlich betrachtet in diese Richtung deuten. Berio beklagt die Geschichtsvergessenheit der jüngeren Generation: «La crisi di cui tanto si parla significa, suppongo, anche questo: crisi del senso della storia».[77] Im Gegenzug verlangt er Respekt vor der Geschichte, denn Verantwortungs- und Geschichtsbewusstsein decken sich für ihn, weswegen er gerade in von Unsicherheiten geprägten Zeiten anstelle des Verlassens auf unverbindliche «cose finte e immemori» den Rückgriff auf «cose vere e storicamente responsabili» fordert.[78] Auch sein dem Paradox der Gleichzeitigkeit geschuldetes Ansinnen, die Geschichte neu zu erfinden, solle sich «fully responsible» vollziehen.[79]

So ist Berios grosses Geschichtsbewusstsein, das er einesteils für sich selbst in Anspruch nimmt, das ihm andernteils aber auch von allen Seiten attestiert wird, in keiner Weise in Abrede zu stellen. Mischs bereits mehrfach herangezogener Aufsatz zu Berios Geschichtsverständnis kommt zum Schluss, er suche eine Verbindung «des Strebens nach musikalischer Neuartigkeit mit gezielten Verweisen auf das kulturelle Erbe sowie Anknüpfungen an kompositorisch Überliefertes», weshalb sich sein Schaffen durch ein «kreatives Spannungsverhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart» auszeichne, sich aber in der «Auffassung, dass die kulturelle Vergan-

76 Ders., *Intervista sulla musica*, S. 118–119.
77 Ebd., S. 86.
78 Vgl. ebd., S. 159.
79 Vgl. ders., *Remembering the future*, S. 45.

genheit von beständiger Präsenz ist», profiliere.[80] Diese differenzierte Darstellung entspricht vollauf meinem Befund.

Die Tendenz «ad assumere una totalità – sempre implicita e presente ma sempre ‹filtrata› –» ist für Berio nicht auf das eine oder andere musikalische Verfahren limitiert, vielmehr sei sie «un modo di pensare, cioè un modo di essere», der «al di fuori dei riferimenti storici e culturali che propone» existiere – ein Hinweis mehr auf Berios Absicht, die konkreten Einzelinstanzen auf ein übergreifendes Kontinuum hin zu übersteigen.[81] Die von Berio angesprochene Notwendigkeit der Filterung aber erwächst daraus, dass das menschliche Individuum in seiner Auffassungsgabe zu eingeschränkt ist, um alle sich bietenden Anschlüsse aktivieren zu können. Aus dem uns umgebenden ‹Lärm der Geschichte› müsse jederzeit eine Auswahl getroffen werden: «[C]'è sempre, predisposto per noi, un rumore di storia e di esperienze musicali, una virtualità di scelte, dai quali noi continuamo a estrarre, precisandoli e anche trasformandoli, funzioni e processi musicali».[82] Durch die Filterung und Auswahl des Materials kommt es zu den produktiven Transformationsvorgängen, und das heisst, dass die künstlerische Schaffenskraft in ihrer Beschränktheit nichtsdestotrotz viel ausrichten kann.

> E noi possiamo dare un senso a questo rumore solo a patto di saperlo filtrare, solo a patto di saperci prendere delle responsabilità selezionando consapevolmente questa cosa o quell'altra – e cercando di comprendere quale posizione e quale combinazione degli eventi selezionati, filtrati, corrisponde meglio alle nostre esperienze e a un miglior rendimento di noi stessi.[83]

Erst durch die Filterung des Materials wird die amalgamierende Verknüpfung der Materialien ermöglicht. Denn nicht durch das, was einem das Material in Fülle diktieren mag, was man aber mitunter nicht versteht, sondern allein aus dem, das sich dem gestalterischen Zugriff öffnet, gehen die gesuchten neuen Bedeutungsdimensionen hervor. Da die Notwendigkeit der Filterung aber aus mangelndem Überblick und der Unfähigkeit zur vorurteilslosen Bewertung entsteht, geht für Berio mit dem Aufruf zur Filterung der Aufruf zum verantwortungsvollen Umgang mit Material und Geschichte einher. Abschliessend nochmals der Blick auf Berios *Sinfonia,*

80 Vgl. Misch, «Von der Vergangenheit zur Gegenwart», S. 5–9. Misch ergänzt: «Das bekannteste Beispiel für diesen Ansatz stellt zweifellos Berios *Sinfonia* (1968) dar beziehungsweise der dritte Satz dieses Werkes». Vgl. ebd., S. 5; Hervorhebung im Original. Vgl. auch Ulrich Tadday, «Vorwort», in: *Luciano Berio,* S. 3–4.

81 Vgl. Berio, *Intervista sulla musica,* S. 73.

82 Ebd., S. 72.

83 Ebd.

denn auch hinsichtlich der Sinnangebote, die die Mahler-Schicht bot, war Berio zur Auswahl genötigt: Mahler sei nie allein,

lo accompagna ‹la storia della musica› che lui stesso suscita in me, con tutta la sua pluralità di livelli e la moltitudine di riferimenti – quella, almeno, che mi è riuscito di controllare, considerando che spesso coesistono, simultaneamente, fino a quattro riferimenti diversi.[84]

Bemerkenswert sind Berios Anführungszeichen: Offenbar bildet für ihn immer derjenige Ausschnitt, den er zu bearbeiten sich anschickt und imstande ist, die Musikgeschichte insgesamt. Und obwohl sie kaum zu kontrollieren sind, machen gerade Mehrschichtigkeit und Gleichzeitigkeit für Berio die Musik und deren Sinn aus: «[P]er pensiero musicale intendo soprattutto la scoperta di un discorso coerente che si svolge e si sviluppa simultaneamente su diversi piani».[85] Und:

[C]'è la musica che ha molti livelli d'ascolto e che è produttrice continua di senso musicale. [...] Più concentrata e complessa è la struttura musicale, più concentrato e selettivo è il suo rapporto sociale, mentre molteplici sono i suoi significati.[86]

Man kann also schliessen, dass Berio durch seine Sichtweise eines übergreifenden kulturellen Kontinuums und der sich daraus ergebenden bewahrten kontextuellen Anschlussfähigkeit des Materials die spezifische historistische, ideologisierende Verquickung von Zeitauffassung und Materialbegriff aushebelt. Indem er die Zeitdimension ebenso in die Breite wie in die Tiefe gehend auffasst und auch der Potentialität, die als Möglichkeit eigentlich ausserhalb der Zeit steht, Raum zubilligt, hält er eine Zeitauffassung hoch, die sich der Einseitigkeit des historistisch-diachronistischen Bildes entschlägt.

2. Lyotards verhaltene Skepsis und die Singularität des Ereignisses

Eine Auffälligkeit von Lyotards Stil besteht darin, sich den behandelten Gegenständen spiralig anzunähern. Die Rekurrenz seines Denkens interpretiere ich dabei nicht als Redundanz, sondern als den Versuch, den untersuchten Phänomenen immer näher zu kommen, ohne sie durch eine vorschnelle Bestimmung oder eine insgesamt zu deterministische Haltung zu bedrängen.[87]

84 Ebd., S. 119.
85 Ebd., S. 93.
86 Ebd., S. 11.
87 Zur Bedeutung der Rekurrenz bei Lyotard vgl. insbes. ders., «Die Moderne redigieren». Vgl. auch ders., «Vorwort. Vom Humanen».

Sicherlich bestehen Unterschiede, was Berios und Lyotards Herkunft und Hintergrund, aber auch ihren Stil betrifft. So scheint mir Berio zupackend, Lyotard demgegenüber insgesamt eher verhalten, fast tastend. Dessen ungeachtet werde ich überleitend drei Stellen anbringen, die, ohne viel Kommentierung zu erfordern, die gedankliche Nähe der beiden aufweisen.

Zunächst sei an Berios Äusserung zur Achronizität bestimmter Kompositionen Beethovens erinnert. Zu Gemälden des amerikanischen Malers Barnett Baruch Newman, in dessen Werk er das Postmoderne in seinem Verständnis exemplarisch verwirklicht sieht, sagt Lyotard, sie hätten keinen anderen Zweck,

als durch sich selbst ein visuelles Ereignis zu sein. Die Zeit des Erzählten (das Funkeln des Dolches, der auf Isaak gerichtet ist), die Zeit, um diese Zeit zu erzählen (die entsprechenden Verse der *Genesis*), sind nicht mehr voneinander getrennt. Sie sind eins, in dem plastischen (linearen, chromatischen, rhythmischen) Augenblick verdichtet, der das Bild *ist*.[88]

Sodann möchte ich das Augenmerk darauf lenken, dass es bei Lyotard Spuren einer Vorstellung gibt, die derjenigen des übergreifenden Kontinuums bei Berio erstaunlich nahe kommt. In Zusammenhang mit seiner Kritik der Informationsgesellschaft merkt Lyotard an, was Aufmerksamkeit verdiene, sei «das Verschwinden jenes zeitlichen Kontinuums, vermöge dessen sich die Erfahrung von Generationen tradieren konnte».[89] Noch eindrucksvoller erscheint mir aber folgende Stelle. Zunächst beschreibt Lyotard «die letzten Jahrhunderte der abendländischen Musik» als unter dem Zeichen der «Entfesselung des Materials – des Klangs» stehend.[90] Daraufhin resümiert er:

Alles ging so vor sich, als ob die Aufgabe der Komponisten darin bestand, eine Anamnese dessen vorzunehmen, was ihnen unter dem Namen Musik gegeben worden war. Vielleicht als ob der Klang mittels ihrer Forschungen und Erfindungen seine eigene Anamnese durch die Schichten seiner immer noch lebendigen musikalischen Vergangenheit hindurch vornahm.[91]

---

88 Ders., «Der Augenblick, Newman», S. 100; Hervorhebungen im Original. Ebenfalls zu den Bildern Barnett Baruch Newmans sagt Lyotard: «Die Botschaft ist die Präsentation, aber von nichts, das heisst von der Präsenz.» Und: «Das Bild präsentiert die Präsenz». Vgl. ebd., S. 98 und 100.

89 Ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 123–124. Das zugrundeliegende Problem scheint der Kapitalismus zu sein. Aufgrund seiner durchgreifenden «Macht, Gebrauchsgegenstände, Rollen des sozialen Lebens und Institutionen zu verwirklichen», führe er dazu, dass die «Wirklichkeit in einem Masse destabilisiert ist, dass sie keinen Stoff mehr für Erfahrung gewährt». Vgl. ders., «Antwort auf die Frage», S. 17–18.

90 Vgl. ders., «Der Gehorsam», in: ders., *Das Inhumane,* S. 191–206, hier: S. 194.

91 Ebd.

Allein schon, dass Lyotard betont von einer ‹immer noch lebendigen musikalischen Vergangenheit› spricht, ist frappant, doch mehr noch: Offenkundig entwickelt die Tradition ein Eigenleben, das die Komponierenden aktiv antreibt und den eigenen Absichten entsprechend leitet. Diese Passage zeigt, dass Lyotard (wie Berio) keineswegs bestreitet, dass im künstlerischen Material dessen Geschichte aufläuft. Sein Ansatz aber ist ein anderer: Um nicht – so interpretiere ich sein Ansinnen vor dem Hintergrund meiner Argumentation – den zu Isolierung und Abschliessung führenden Zwängen der Historisierung zu unterliegen, lässt er sich von vornherein nicht auf das *Material* ein. Er sucht auf die reine *Materie* vor jeder Bearbeitung, ja jeglicher Form von Anmutung zurückzugreifen; auf das, was er bewusst ‹immaterielle Materie› oder ‹Präsenz› nennt. Reine Präsenz aber hat den zeitenthobenen Charakter des Ereignisses. Und so treten bei Lyotard Zeitreflexion und Kunstphilosophie wie erwähnt in einen nicht von der Hand zu weisenden inneren Zusammenhang.

Bevor auf eine nähere Bestimmung der künstlerischen Materie im Sinne Lyotards eingetreten werden kann, sind vorab zwei Punkte zu klären: Einerseits ist näher zu beschreiben, was Lyotard der diachronistisch aufgefassten Zeitdimension als Alternative entgegenhält; andererseits, in welche umfänglichere Motivationslage seine Abkehr vom Diachronismus einzubetten ist.

Lyotard wirft dem Diachronismus vor, sich eines blinden Flecks nicht bewusst zu sein. Zwar gibt er vor, jeden anfallenden Augenblick sogleich in die Ordnung der diachronen Zeitachse einzureihen, übersieht dabei aber, dass das, was da eingegliedert werden soll, uneinholbar ‹vor› oder ‹ausserhalb› der Zeit als ihr ganz Anderes liegt. Es ergibt sich die paradoxale Situation, dass der Diachronismus etwas einzuordnen behauptet, auf das er gar keinen Zugriff hat, da es sich in seiner prinzipiellen Andersartigkeit ihm immer wieder entzieht. Der Regress, in dem er sich meiner Behauptung zufolge verfängt, mag als Indiz dafür genommen werden, dass Lyotards Diagnose der Existenz einer Alterität der diachronen Zeit zutrifft. Dabei beschäftigt sich Lyotard in Zusammenhang mit der künstlerischen Materie vornehmlich mit dem Grenzwert, der ‹unterhalb› der kleinsten Teilung liegt. In Rahmen seiner Zeitphilosophie befasst er sich aber gleichermassen mit dem allumgreifenden oberen Grenzwert.[92]

Lyotard veranschaulicht das Problem anhand des auch aus dem Alltag bekannten Phänomens, dass Gegenwart, sobald sie gedacht oder besprochen wird, bereits nicht mehr gegenwärtig ist; Lyotard nennt erstere Gegenwart – die reine Präsenz – «unfassbar und absolut». Den Prozess der

92 Vgl. ders., «Zeit heute», S. 75 und 80–81. Wie mir scheint, bewegt sich auch Berios Kontinuum an diesem oberen Grenzwert.

«unvermeidliche[n] Transformation der Gegenwart in Vergangenheit» zu durchschauen, wird dadurch erschwert, dass man, blickt man auf vergangene Gegenwarten, dazu tendiert zu glauben, sie seien nach wie vor gegenwärtige Gegenwarten.[93] Was man dabei vergisst, ist, dass in diesem betreffenden Moment allein das Auf-die-vergangenen-Gegenwarten-Blicken tatsächlich gegenwärtig ist; des Vollzugs dieses Blickens ist man sich jedoch zumeist gerade nicht gewärtig. Würde man sich dieses Blickens bewusst, wäre das Blicken in diesem Moment seinerseits bereits wieder eine gewesene Gegenwart, denn nun ist wiederum einzig der Akt des Bewusstwerdens gegenwärtige Gegenwart. Diese Kette lässt sich unentwegt fortspinnen; wie deutlich geworden sein dürfte, sind gewesene Gegenwarten Teil der diachronen Achse geworden, während der jeweils gegenwärtige Akt kategorial noch ausserhalb der Diachronie liegt. In Lyotards Worten: Man lasse sich

> von der darstellenden Zeit, die ‹jedes› Vorkommnis war, zu der dargestellten Zeit, die es wurde, gleiten, oder besser gesagt: von einer Zeit als ‹jetzt› oder ‹nun› zu einer Zeit als ‹dieses Mal› – ein Ausdruck, der voraussetzt, dass ‹einmal› und ‹das andere Mal› äquivalent sind. Bei einer solchen objektivierenden Synthesis vergisst man, dass sie selber *jetzt* stattfindet, dass heisst in dem darstellenden Vorkommnis, das die Synthese vollzieht, und dass dieses ‹jetzt› *noch nicht* eines der ‹Male› ist, welche es auf der diachronischen Linie darstellt.[94]

Dass Lyotard diese Syntheseleistung – ein zu besprechendes Konzept – ‹objektivierend› nennt, passt zu meiner Kritik, der Diachronismus greife gerade insofern zu kurz, als er objektivistisch ausgerichtet ist. Es erhellt, dass die gegenwärtige Gegenwart stets «entweder *noch nicht* oder *nicht mehr* gegenwärtig» ist. Dafür, «die Präsenz selbst zu erfassen und darzustellen», sei es «immer zu früh oder zu spät», und daher wird die Präsenz von einer Art Zugriff, die Voraussetzung dafür wäre, dass der Diachronismus sie in die Zeitachse eingliedern könnte, systematisch verpasst. Lyotard schliesst: «Von dieser spezifischen und paradoxen Beschaffenheit ist das Ereignis».[95] Es dürfe nicht mit dem herkömmlichen *instant présent,* dem gegenwärtigen Augenblick, der sich – verschlungen von den Dimensionen der Vergangenheit und der Zukunft – unablässig auf der diachronen Zeitachse voranschiebt, verwechselt werden, da dieser für Lyotard schon zu sehr von der Möglichkeit eines bewussten Zugriffs auf die Zeit her gedacht

93 Vgl. ebd., S. 74.
94 Ebd.; Hervorhebungen im Original.
95 Ebd.; Hervorhebungen im Original. Vgl. auch ders., «Die Moderne redigieren», S. 37. Wie bereits deutlich wurde, spricht Lyotard gleichbedeutend von (deutsch) ‹Ereignis› und *occurrence* (‹Vorkommnis›). Vgl. ders., «Der Augenblick, Newman», S. 97 und 100, «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 108, sowie «Der Gehorsam», S. 202.

sei.[96] Klarerweise ist das Ereignis nicht der Wiederholung zugänglich und hat in seiner Zeitenthobenheit keine Dauer. Im selben Augenblick vergeht es: «Den Augenblick fühlt man nur einen Augenblick lang».[97] Als gewesene Gegenwart aber ist ein Ereignis kein Ereignis im eigentlichen Sinne mehr.

Eine weitere aufschlussreiche Veranschaulichung des Phänomens der Präsenz, der Gegenwärtigkeit des Augenblicks, bietet Lyotard mit der «Antinomie» des Beginns. Wiederum sind es die Gemälde Newmans, die Lyotard zufolge das Interesse auf diese «(paradoxe) Vorstellung» lenken. Wie «eine Linie auf einer leeren Fläche» begründe der Beginn «einen Unterschied» und dadurch «eine sinnliche Welt». Der Beginn finde «in der Welt statt, als ihr ursprünglicher Unterschied, der Beginn ihrer Geschichte», selbst aber sei er «nicht von dieser Welt, weil er sie erzeugt», vielmehr stamme er aus «der Vorgeschichte oder aus einer Geschichtslosigkeit». Als Grenze ist der Beginn janusköpfig, wie im Übrigen auch das Vorkommnis – also der gegenwärtige Augenblick, der einerseits «unvorhersehbar ‹fällt› oder ‹geschieht›» und sich so dem Zugriff der Diachronie permanent entzieht, der andererseits aber, «ist er einmal da, Platz nimmt in dem Raster dessen, was geschehen ist», und mithin eingeordnet werden kann.[98]

In verschiedener Weise versucht Lyotard den Beginn zu fassen: die «Welt hört nicht auf zu beginnen»; also iteriert sich der Beginn, und doch geschieht diese Wiederholung nicht im herkömmlichen Sinne im Rahmen der diachronen Ordnung. Beginnen lasse er die Welt, indem er sie als ursprünglicher Blitz von Chaos und Nichts trenne. Gleich dem Augenblick sei er «‹die ganze Zeit› da», aber auch «niemals da»; dass uns solche Aussagen Lyotards nicht sinnlos erscheinen, zeigt, dass uns Instanzen einleuchten, die in den Kategorien der Diachronie unfassbar bleiben. Am erhellendsten erscheint mir aber eine Formel, die Lyotard immer wieder ins Spiel bringen wird: Der Beginn könne «mehr nach seinem *quod* als nach seinem *quid* erfasst» werden. Welt und vorweltlicher Beginn sind in diesen Momenten erfassbar: «Es geschieht hier und jetzt. *Das, was* geschieht (*quid*), kommt danach. Der Beginn ist, *dass* es gibt … (*quod*); die Welt, *das, was* es gibt».[99] Den Zusammenhang zu seiner Ereignisphilosophie stiftet Lyotard explizit in dieser ausführlicheren Passage:

> Es handelt sich nicht um die Frage nach dem Sinn und der Wirklichkeit dessen, *was* geschieht, oder was *das* bedeutet. Bevor man fragt: was ist das?, was bedeutet das?, vor dem *quid*, ist ‹zunächst› sozusagen erfordert, dass es geschieht, *quod*. Dass es geschieht, geht sozusagen immer der Frage nach dem, was geschieht, ‹voraus›. Denn *dass es geschieht*: das

96 Vgl. ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 107–108.
97 Ders., «Der Augenblick, Newman», S. 97.
98 Vgl. ebd., S. 99.
99 Ebd.; Hervorhebungen im Original.

ist die Frage als Ereignis; ‹danach› erst bezieht sie sich auf das Ereignis, das soeben geschehen ist. Das Ereignis vollzieht sich als Fragezeichen, noch bevor es als Frage erscheint. *Es geschieht, Il arrive* ist ‹zunächst› ein *Geschieht es? Ist es, ist das möglich?* ‹Dann› erst bestimmt sich das Fragezeichen durch die Frage: geschieht dies oder das, ist dies oder das, ist es möglich, dass dies oder das geschieht?[100]

Wenn Kunst in avantgardistischem Sinne postmodern ist, dann zeichnet sie sich für Lyotard dadurch aus, sich und das Publikum immer wieder dem Hiat der Frage *Geschieht es?* auszusetzen; eine intermittierende Frage, die er sogar auf das noch inhaltlose, nur signalartige Fragezeichen zuspitzt. Es ist das Ereignis, das sich in diesem Hiat als das ganz Andere der diachronistisch organisierten Zeitlichkeit kundtut. Als solches ist es nicht in die finale Zeitlichkeit teleologisch-narrativer Handlungslogiken eingebunden: es ist nicht eingespannt in die Dramaturgie der desavouierten ‹grossen Metaerzählungen›, es ist nicht Teil der noch Bestand habenden, alltäglichen ‹kleinen Geschichten›, und ebensowenig gehört es den diskursiven ‹Institutionen des Denkens› an.[101]

Dieser Abriss leitet dazu über, als umfänglichere Motivation hinter Lyotards Rückzug von der Diachronie seine Skepsis gegenüber allen Denkfiguren zu erkennen, die eine eingleisige Entwicklungslogik suggerieren und dadurch ideologisierende Ausschliesslichkeit ausstrahlen.[102]

Auszugehen ist von Lyotards Diagnose, im «Vertrauen, welches das Abendland in den letzten zwei Jahrhunderten dem Prinzip des allgemeinen Fortschritts der Menschheit entgegengebracht» habe, könne man «eine Art Niedergang beobachten und feststellen». So sei der «Gedanke eines möglichen, wahrscheinlichen oder notwendigen Fortschritts», womit gemeint ist, «dass die Entwicklung der Künste, der Technologien, der Erkenntnis und der Freiheiten für die Menschheit im Ganzen vorteilhaft wäre», Anlass zu ernsthaftem Zweifel.[103] Inzwischen mehre sich der «Verdacht, dass die allgemeine Geschichte nicht sicher ‹zum Besseren› führt, wie Kant sagte, oder vielmehr, dass die Geschichte nicht notwendigerweise eine allgemeine Zweckmässigkeit besitzt».[104] Wenn Lyotard von der «Zerstreuung eines universellen Emanzipationshorizonts» spricht, weist dies die Richtung, in der das Problem im engeren Sinne liegt: «Denken und Handeln

100 Ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 108; Hervorhebungen im Original.

101 Vgl. ebd., S. 110. Die ‹kleinen Geschichten› haben Bestand, weil sie sich keine legitimierende Funktion anmassen. Vgl. ders., «Randbemerkungen zu den Erzählungen», in: ders., *Postmoderne für Kinder,* S. 33–38, hier: S. 36–37, «Sendschreiben zu einer Universalgeschichte», S. 49, und «Memorandum über die Legitimität», in: ders., *Postmoderne für Kinder,* S. 57–83, hier: S. 62.

102 Vgl. ebd., S. 73.

103 Vgl. ders., «Notizen über die Bedeutung von ‹post-›», S. 106.

104 Ders., «Memorandum über die Legitimität», S. 73.

des 19. und 20. Jahrhunderts werden von einer Idee bestimmt»; es sei dies «die Idee der Emanzipation».[105]

Im Hintergrund dieser Diagnose Lyotards steht eine mehr oder weniger explizite Kritik des Historismus. Die «Tradition der Moderne» habe den «moderne[n] Modus, die Zeit zu organisieren», durchgesetzt, der sich «im 18. Jahrhundert in der Aufklärung» auszubreiten beginne.[106] Die Vorstellung einer *einzigen* Zweckmässigkeit der menschlichen Aktivitäten, die in der besagten Emanzipation kulminiert, führe zum Versuch, «die Gegebenheiten, die die Ereignisse mit sich» brächten, «im Verlauf einer Geschichte» unterzubringen, «deren Ende – selbst wenn es ausser Reichweite bleibt – universelle Freiheit, Befreiung der gesamten Menschheit heisst».[107] Darin deutet sich bereits die Problematik der Idee an: sie *kann nicht* erfüllt werden, ja sie muss als Fluchtpunkt *unerfüllbar* bleiben. Lyotard aber stellt sich die Frage, ob wir «die Fülle der Ereignisse, die aus der menschlichen und nichtmenschlichen Welt auf uns zukommen», nach wie vor «organisieren» können, «indem wir sie der Idee einer allgemeinen Geschichte der Menschheit unterordnen», denn es frage sich, ob «es eine menschliche Geschichte gibt».[108]

Die Geschehnisse in der Welt «mit einer Prüfung der ‹Geschichten› anzugehen», steht im Sinne Lyotards für den Primat des Narrativen: «[W]enn diese Welt für geschichtlich erklärt wird, heisst das, man beabsichtigt, sie narrativ zu behandeln».[109] Gegen diese Bevorzugung des narrativen Genres wird er sich wehren. Bekannt ist seine Hinterfragung der Tauglichkeit der ‹grossen Metaerzählungen›; Teil seiner Diagnose ist es, deren legitimierende Kraft als geschwunden zu erachten, ja er spricht von effektiver Delegitimation.[110] Auch wenn Lyotard seine Hervorhebung der Narratologie später als zu einseitig zurücknehmen wird, scheint mir deren Modellcharakter im grossen Ganzen unangetastet zu bleiben.[111] Lyotard erklärt seine Diagnose aus dem Umstand, dass die grosse Legitimationserzählung der abendländischen Moderne durch ihren auf *eine* Menschheitsgeschichte ausgelegten, universalistischen Anspruch jeder Form von

105 Ders., «Sendschreiben zu einer Universalgeschichte», S. 40 und 54.
106 Vgl. ebd., S. 40.
107 Ebd., S. 41.
108 Ebd., S. 39 und 53.
109 Ebd., S. 39.
110 Seine Begrifflichkeit klärt Lyotard wie folgt: «Unter Metaerzählung oder grosser Erzählung verstehe ich [...] die Erzählungen (*narrations*) mit legitimierender Funktion.» Vgl. ders., «Randbemerkungen zu den Erzählungen», S. 36; Hervorhebung im Original. Vgl. auch ders., «Memorandum über die Legitimität», S. 59.
111 Vgl. ders., «Randbemerkungen zu den Erzählungen», S. 33 und 36–37, und «Sendschreiben zu einer Universalgeschichte», S. 39. Er spricht von einer ‹Zuspitzung›.

Uneinholbarkeit widerstreitet, beispielsweise dem Partikulären lokaler Kulturen wie auch dem Ereignis *per se.*[112] Das Auftreten uneinholbarer Phänomene ist demgegenüber gerade kontingent und somit weder vorhersehbar noch planbar. Lyotards Kritik lässt sich meines Erachtens auf den Vorwurf fokussieren, die modernistische Auffassung missachte systematisch die Möglichkeit von Kontingenz. Den verschiedenen, partiell widerstreitenden Ausprägungen der emanzipatorischen Legitimationserzählung des Abendlands ist nach Lyotard der *spezifisch moderne* Umgang mit der Zeitdimension – das «*Projekt*» – gemeinsam.[113] Das Projekt aber versteht er als den «auf ein Ziel gerichteten Willen», und so stehen die Legitimationserzählungen symptomatisch für das Bedürfnis der Kontrolle von Zeit und Kontingenz durch den Willen.[114]

Das «Projekt der Moderne» werde vom Kapitalismus in Verbindung mit der technologisierten Wissenschaft «vollendet». Der von Lyotard insgesamt diagnostizierte «Prozess der Delegitimation» sei nicht nur in ihn eingeschrieben, sondern werde von ihm wesentlich «beschleunigt».[115] Entsprechend seiner sprachphilosophischen Rekonstruktion der Legitimationsproblematik weist Lyotard dem Kapitalismus die Vorherrschaft im Sinne der «vollständige[n] Hegemonie des ökonomischen Diskursgenres» zu.[116] Der Kapitalismus verschärft das Bedürfnis nach Unterordnung der Zeit unter den Willen; was er beschleunigt, ist der Vorgang der Einholung der Zukunft. Dabei kommt ihm eine Eigendynamik, eine «motoricité» zu, die ihn der menschlichen Beherrschung zusehends entzieht und demgemäss sein Destabilisierungspotential vergrössert.[117] Konsequenz der angestrebten

112 Vgl. ders., «Randbemerkungen zu den Erzählungen», S. 34, «Sendschreiben zu einer Universalgeschichte», S. 49 und 52, sowie «Memorandum über die Legitimität», S. 71.

113 Vgl. ders., «Randbemerkungen zu den Erzählungen», S. 34; Hervorhebung im Original, und «Memorandum über die Legitimität», S. 70–71; Hervorhebung im Original. Lyotard nennt «Christentum, Aufklärung, Romantik, Deutscher Spekulativer Idealismus, Marxismus». Vgl. ders., «Zeit heute», S. 84. An anderer Stelle erwähnt er die Ideen «der Freiheit, der ‹Aufklärung›, des Sozialismus, der allgemeinen Bereicherung». Vgl. ders., «Memorandum über die Legitimität», S. 71 und 80–81. An weiteren Stellen wird die Erwähnung des Kapitalismus explizit: vgl. ders., «Randbemerkungen zu den Erzählungen», S. 33, und «Sendschreiben zu einer Universalgeschichte», S. 41. Vgl. auch ders., «Notizen über die Bedeutung von ‹post-›», S. 106, und *Der Widerstreit,* S. 12.

114 Vgl. ders., «Memorandum über die Legitimität», S. 71. Vgl. auch ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 125.

115 Ders., «Randbemerkungen zu den Erzählungen», S. 34–35 und 37.

116 Vgl. ders., «Memorandum über die Legitimität», S. 82. Zudem führe der Kapitalismus aufgrund des von ihm angestachelten angespannten Wettbewerbs zur Segregation und störe somit die vereinheitlichende «Weltgeschichte im Sinne der Moderne». Vgl. ders., «Sendschreiben zu einer Universalgeschichte», S. 55.

117 Vgl. ders., «Notizen über die Bedeutung von ‹post-›», S. 107.

weitestmöglichen Kontrolle der Zukunft ist die massive Beschneidung ihres Entfaltungspotentials; die Voraussetzung dafür sieht Lyotard aber darin, dass die Gegenwart – als der eigentlich auf die Zukunft hin offene Ort – nach und nach der Zukunft untergeordnet wird.

> Wenn man einen Prozess kontrollieren will, ist es [...] am besten, die Gegenwart dem unterzuordnen, was man (noch) ‹Zukunft› nennt, denn unter dieser Bedingung wird die ‹Zukunft› vollständig vorherbestimmt, und die Gegenwart hört ihrerseits auf, sich gegenüber einem unsicheren und kontingenten ‹Nachher› zu öffnen.[118]

Diese Herangehensweise hat zur Folge, dass Gegenwart immer weniger unter ihrem Aspekt der uneinholbaren Präsenz vor jeglicher diachronen Einordnung gesehen wird: sie verliere «ihr Privileg, der unfassbare Punkt zu sein, von dem aus sich die Zeit im Grunde zwischen Zukunft (‹noch nicht›) und Vergangenheit (‹nicht mehr›) aufteilen sollte».[119] Die kapitalistische Markt-, das heisst Tauschlogik steht paradigmatisch für den Prozess der Erosion der Gegenwart im Sinne der Präsenz.[120] Beim Tausch ist die zukünftige Handlung – die Bezahlung – Bedingung dafür, dass es überhaupt zur gegenwärtigen Handlung – dem Geben – kommt, und so «wird das, was ‹nach› dem ‹Jetzt› kommt, dann ‹vor› ihm geschehen können»; der Tausch erfordere, «dass das Zukünftige wie gegenwärtig sei», und auf diese Weise «bedingt die Zukunft die Gegenwart», wobei die im «Geld gespeicherte Zeit» diesen im Grunde genommen folgewidrigen Vorgang sicherstellt.[121] Der Überholung der Menschen durch die vom Kapitalismus angetriebene ‹Neutralisierung› der Zukunft bzw. des Ereignischarakters der Gegenwart scheint Lyotard eine zutiefst unmenschliche Qualität zuzuschreiben.[122] Einspannung der Phänomene in eine unidirektionale Abfolgelogik, Einbusse der Zukunftsoffenheit und der Ausgriff dieses Prozesses auf die Gegenwart verbinden die von Lyotard angeprangerte kapita-

118 Ders., «Zeit heute», S. 81. Das ‹Programm› erweist sich dabei als noch verhängnisvoller als das ‹Projekt›. Vgl. ebd., S. 83–84. Beachtenswert: «Was einige ‹Postmoderne› genannt haben, bezeichnet vielleicht nur einen Bruch oder zumindest einen Riss zwischen dem einen ‹Pro-› und dem anderen: zwischen dem Projekt und dem Programm». Vgl. ebd., S. 84. Vgl. auch ders., «Die Moderne redigieren», S. 39, und «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 125.

119 Ders., «Zeit heute», S. 81.

120 Vgl. ebd., S. 82, «Vorwort. Vom Humanen», S. 13, und «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 122–125. Auf die experimentellen Künste hat das prometheische Moment des Kapitalismus nach Lyotard allerdings einen teilweise positiven Einfluss. Vgl. ders., «Antwort auf die Frage», S. 17–18, und «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 123.

121 Vgl. ders., «Zeit heute», S. 81–82.

122 Vgl. ebd., S. 80–81 und 85, «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 122, sowie «Memorandum über die Legitimität», S. 82–83. Vgl. auch ders., «Vorwort. Vom Humanen».

listische Spitze der modernistischen Bewegung offensichtlich mit dem Historismus gemäss meiner Darstellung.

Lyotards Position erscheint mir weder naiv, geschichtsvergessen noch konservativ, vielmehr ruft sie zu überlegter Distanz gegenüber dem zwiespältigen modernistischen Optimismus auf.[123] Lyotard fordert periodisches Innehalten im unablässigen diachronen Abrollen des angeblich emanzipatorischen Programms, um sowohl die Grundlagen als auch das bislang Erreichte zu hinterfragen; die Postmoderne habe das «Denken der Aufklärung» einer «strengen Prüfung» zu unterziehen.[124] Ein solches, jegliche Ideologisierungs- und Totalisierungstendenz hintertreibendes Vorgehen entspricht aber gerade einem zutiefst aufklärerischen Habitus. Zunächst ist die «Idee einer geradlinigen Chronologie» für Lyotard «vollkommen ‹modern›».[125] Wendet die Moderne aber die in ihr selbst angelegte aufklärerische Einstellung in einer Form von Rekurrenz selbstkritisch auf sich an, tritt dasjenige auf, was Lyotard unter dem echt Postmodernen versteht. Insofern ist das Postmoderne die Moderne, die ihr kritisches Potential unter Besinnung auf ihren Ausgangshorizont systematisch auf die eigenen bisherigen Errungenschaften anwendet. Das Postmoderne ist damit Ausdruck des *utopischen* Aspekts der Moderne, die in ihm «einen Antrieb» in sich enthalte, «sich selbst im Hinblick auf einen von ihr unterschiedenen Zustand zu überschreiten». Allein in dieser umsichtigen Weise scheint Lyotard auch die Anknüpfung an das Projekt Moderne für möglich zu halten.[126]

Wenn für Lyotard die Postmoderne «schon in der Moderne impliziert» ist, da diese «konstitutiv und andauernd mit ihrer Postmoderne schwanger» gehe, erübrigt sich der Hinweis, dass es ‹die Postmoderne› als die sich an die Moderne anschliessende Epoche in Lyotards Augen nicht gibt, sondern dass erstere an letzterer Teil hat, insofern sie diejenige Phase sei, in der die Moderne ihrer eigenen Anamnese nachkomme.[127] Bezüglich der modernen Architektur und deren Verwendung von Zitaten diagnostiziert Lyotard:

> Das Verschwinden der Idee eines Fortschritts in der Rationalität und in der Freiheit erklärt einen bestimmten ‹Ton›, einen Stil oder einen spezifischen Modus der postmodernen Archi-

123 Der Vorwurf des ‹Neokonservatismus› ist derjenige Jürgen Habermas'. Vgl. Lyotard, «Antwort auf die Frage», S. 14–16. Vgl. auch ders., «Vorbemerkung», in: ders., *Postmoderne für Kinder,* S. 11–12, insbes. S. 11. Auf die «Herausforderung durch die neostrukturalistische Vernunftkritik» reagiert Jürgen Habermas mit ders., *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen,* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 749), hier S. 7.

124 Vgl. Lyotard, «Antwort auf die Frage», S. 16.

125 Ders., «Notizen über die Bedeutung von ‹post-›», S. 104.

126 Vgl. ders., «Die Moderne redigieren», S. 38 und 47, sowie «Sendschreiben zu einer Universalgeschichte», S. 48.

127 Vgl. ders., «Die Moderne redigieren», S. 38, und «Antwort auf die Frage», S. 28.

tektur. Ich würde sagen: eine Art von ‹*Bricolage*›; die Fülle an Zitaten von Elementen, die früheren klassischen oder modernen Stilen oder Epochen entliehen werden [...] Ich würde sagen, dass das Zitieren von Elementen aus früheren Architekturen in der ‹neuen› Architektur von einem der Verwendung von Tagesresten aus dem vergangenen Leben in der Traumarbeit analogen Verfahren herrührt, wie Freud es in der *Traumdeutung* beschreibt.[128]

Nur wenn man die Moderne im Sinne ihres katastrophisch-revolutionären Pathos als radikalen Bruch mit der voraufgehenden Tradition versteht, kann für Lyotard der «Verdacht» entstehen, «dieser ‹Bruch› sei eher eine Möglichkeit, die Vergangenheit zu vergessen und zu unterdrücken, das heisst, sie zu wiederholen, als sie zu überwinden».[129] Für Lyotard ist demgegenüber «der wahre Prozess des Avantgardismus» die «lange, verbissene, höchst verantwortungsvolle Arbeit», die darauf abzielt, «die ‹moderne Neurose› – als Quelle des Unglücks, das wir zweihundert Jahre lang erfahren haben –, die abendländische Schizophrenie und Paranoia und so weiter» nicht «ohne jede Verschiebung» zu wiederholen.[130] Die Herangehensweise im Sinne der Anamnese aber bedeutet eine dem Diachronismus gegenüber gänzlich alternative, zyklisch-rekurrente Auffassung der Zeitdimension.

Die in der treibenden ‹Motorik› des neuzeitlichen Projekts wurzelnde und in den vorherrschenden Diskursen institutionalisierte Erwartungshaltung, «dass es weitergehen soll», impliziert ein Lyotard zufolge zwiespältiges Versprechen. Da die modernistische Ideologie es eingeht, muss sie zu seiner Einhaltung vorsätzlich ausblenden, dass verschiedene Entwicklungsverläufe denkbar sind. Gerade die Aussicht, dass es einmal nicht weitergehen könnte, steht als Alternative indes gemäß Lyotard der Option, auf die die verordnete Zuversicht baut, in nichts nach.[131] Dergleichen latenter Gewaltanwendung will Lyotard entgegenwirken, indem er die anomalen Äusserungsformen wie Philosophie, Literatur und die Künste dazu anhält, sich unnachgiebig zur Geltung zu bringen. Diese bewahren sich eine prinzipielle Offenheit, gerade auch gegenüber der Zukunft, da sie die Regeln ihrer Produktion – nicht wie die Diskurse, die ein im Voraus festgelegtes Regulativ abspulen – erst in ihrem Vollzug und immer wieder neu schaffen. Die erwähnte Rekurrenz von Lyotards eigenem philosophischen Schreiben und dem postmodernen Denken insgesamt versteht sich aus diesem Anspruch heraus. Nach Lyotard arbeiten Künstler und Schriftsteller, «um die Regel dessen zu erstellen, *was gemacht worden sein wird*». Daher rühre, «dass Werk und Text den Charakter eines Ereignisses haben», ebenso aber auch, «dass sie für ihren Autor immer zu spät kommen, oder, was auf dasselbe

128 Ders., «Notizen über die Bedeutung von ‹post-›», S. 104–105; Hervorhebungen im Original.
129 Ebd.
130 Vgl. ebd., S. 109.
131 Vgl. ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 109.

hinauskommt, dass die Arbeit an ihnen immer zu früh beginnt». Das Werk sei «nur modern, wenn es zuvor postmodern war», und insofern bedeute «der Postmodernismus nicht das Ende des Modernismus, sondern dessen Geburt, dessen permanente Geburt». Aus dieser Anordnung ergibt sich für die Postmoderne das «Paradox der Vorzukunft».[132] Das Denken aber, das diesen Namen wahrhaft verdiene, bestehe darin, «Ereignisse zu empfangen», weshalb «man nicht beanspruchen» könne zu denken, «ohne sich *ipso facto* in einer Position des Widerstands gegenüber dem Prozess der Zeitkontrolle zu befinden». Sofern man wirklich denkt, «akzeptiert man das Vorkommnis als das, was es ist, nämlich als ‹noch nicht› bestimmt».[133] Und so heisst das Innehalten, das Lyotard fordert und selbst zur Anwendung bringt, auf die Möglichkeit gefasst zu sein, dass es nicht, zumindest nicht in bekannter oder gar vorausbestimmter Weise weitergeht. Dieses bestimmte «Elend» erwarte «den Musiker vor der *surface sonore*», den künstlerischen Menschen ganz allgemein «jedesmal, wenn etwas auf sich warten lässt, das heisst in Frage steht, vor jedem Fragezeichen, jedem *was nun?*».[134]

Wenn Lyotard dem in der Einhalt gebietenden Frage *Geschieht es?* versinnbildlichten Ereignis Gerechtigkeit widerfahren lassen will, kann dadurch zugleich die modernistische Präpotenz der diachronistischen Ideologien relativiert, wenn nicht sogar gebrochen werden.

Aus alledem wird deutlich, dass es für Lyotard beim Postmodernen in keiner Weise um Fragen der Stilistik, des Einsatzes und der Berechtigung von Zitaten geht, vielmehr um den Grad an Rekurrenz und Reflexionstiefe. Kunst habe sich für den «Abgrund der ankommenden Zeit» empfänglich zu halten und immer wieder zu bezeugen, dass es das Ereignis als das Andere jeglicher Einordnung gibt.[135] Für das Ereignis Zeugnis ablegen kann sie aber nur, wenn sie es *nicht darstellt,* denn – wie ausgeführt – ein darge-

132 Ders., «Antwort auf die Frage», S. 28 und 31–32; Hervorhebung im Original. Das ‹Paradox der Vorzukunft› erklärt Lyotards wiederholte, eigenwillige Verwendung des Perfektfuturs an für seine Position gewichtigen Stellen. Der Regelverstoss der Moderne werfe «die Frage nach dem Nichts und nach dem Ereignis wieder auf». Vgl. ders., «Memorandum über die Legitimität», S. 62.

133 Ders., «Zeit heute», S. 90; Hervorhebung im Original. Vgl. auch ders., «Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit», S. 148–149, sowie «Antwort auf die Frage», S. 19 und 31–32.

134 Ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 109.

135 Vgl. ders., «Zeit heute», S. 90, «Der Augenblick, Newman», S. 105, sowie «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 110–111, 119 und 121. Vgl. auch ders., «Vorwort. Vom Humanen», S. 17. Lyotard bestimmt als Aufgabe der bildenden Kunst: «Die Farbe, das Bild ist als Vorkommnis, als Ereignis nicht ausdrückbar, und davon hat sie Zeugnis zu geben.» Vgl. ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 110–111. Und: «Man muss immer wieder das Vorkommnis bezeugen, indem man es Vorkommnis sein lässt.» Vgl. ders., «Der Augenblick, Newman», S. 105.

stelltes Ereignis ist als gewesenes selbst kein Ereignis. Sie muss sich selbst zum Ereignis machen, zum Ereignis werden. So verdichtet Lyotard das Kunstwerk auf einen monadischen Nullpunkt absoluter Singularität, der diachrone Zeitlichkeit kategorisch ausschliesst. Dies wirft die Frage des Verhältnisses zwischen dem ‹Kunstwerk› und seinem materiellen Trägermedium auf; eine intrigierende Frage, die, soweit ich sehe, in Lyotards Theorie unbedacht bleibt. Jedenfalls muss er alle Faktoren, die hinsichtlich des Kunstwerks mit diachroner Zeitlichkeit zu tun haben, angefangen bei Wiederholbarkeit und Form, ausschalten. Folglich entzieht sich den Künsten die Möglichkeit, sich mit künstlerischem *Material* auseinanderzusetzen, insofern dieses stets *gestaltete, geformte* Materie ist. Wie Berio kennt auch Lyotard die Unterscheidung zwischen Material und Materie, und auch für ihn spielen im Prozess der Materialwerdung Zurichtungen, insbesondere insofern sie mit Verzeitlichung einhergehen, eine tragende Rolle. Was im Sinne Lyotards bleibt, ist der Versuch, auf die Materie, die reine Präsenz *vor* jeglicher Gestaltung und Formung zurückzugreifen, auf den reinen Rohstoff vor jeglicher Diachronisierung. Dazu hat sich der Geist, wie auszuführen sein wird, einer möglichst niederschwelligen Empfänglichkeit zu befleissigen, wodurch eine möglicherweise ideologisierende Herangehensweise bereits auf der Ebene basaler Wahrnehmung unterbunden wird.

Die grosse Distanz zwischen dieser rohstoffartig reinen Materie und dem künstlerischen Material unter einem historistisch überfrachteten Materialbegriff liegt auf der Hand. Nochmals ist auf den Vorwurf einzugehen, Lyotards Sichtweise sei unheilvoll naiv, insofern sie die Tatsache nicht anerkenne, dass im Material, zum Guten oder zum Schlechten, gesellschaftliche Realität sedimentiert sei: Sie verschliesse sich, darin die Ideologien zu sehen, die zu den betreffenden gesellschaflichen Realitäten geführt haben. Für Lyotard demgegenüber liegt die grösste Ideologie darin, überhaupt mit einem Materialbegriff an die Materie heranzutreten; mit einem Materialbegriff, der einzig aus der unhinterfragten Prävalenz der diachronistischen Sichtweise hervorgeht. So zeigt sich auch bei Lyotard das Bestreben, mit seinem Ansatz der ideologisierenden Tendenz des Historismus mit allen ihren Implikationen entgegenzutreten. In Lyotards Auffassung, die Künste könnten konkret auf die reine Materie zugreifen, wird allerdings eine Differenz zu Berio sichtbar.

Die nähere Bestimmung, wie er die gesuchte künstlerische Materie auffasst, hat ihren Ausgang von der Feststellung zu nehmen, dass Lyotard in seinen Überlegungen bei einer Einsicht Immanuel Kants ansetzt, nämlich dass Zeit und Geist einander bedingen. Wenn Lyotards Absicht darin besteht, durch eine Fokussierung auf das zeitenthobene Ereignis die diachronistische Zeitauffassung zu unterlaufen, dann ist dieses Bestreben nur um den Preis erfolgreich, dass ineins der Geist destabilisiert wird.

Dass der Geist der sich in der Präsenz instantan gebenden Materie im Wege steht, wird klar, wenn Lyotard in Anlehnung an Kant jegliches Denken als temporalisierend bestimmt. Der Geist sei jederzeit selbst für die primärste Apprehension an wenn auch verschwindend kleine Retentionen gebunden und müsse in ausnahmslos all seinen Aktivitäten zumindest minimale Synthesen des ‹Mannigfaltigen› vornehmen.[136] Lyotards Äusserungen zum vorliegenden Zusammenhang sind von einer Spannung durchzogen. Auf der einen Seite steht die Notwendigkeit eines Vorgangs, den er mit Metaphern der ‹Enteignung›, der ‹Entmächtigung›, der ‹Entwaffnung›, der ‹Entkleidung› des Geistes umschreibt. Auf der anderen Seite gesteht er zu, dass sich der Geist einer «Askese» befleissigen könne, um auf das Niveau einer rudimentären Empfänglichkeit möglichst vor jeder Begriffsbildung, ja sogar geistigen Abbildung abzusteigen. Jedenfalls behauptet Lyotard eine Alterität, die er typischerweise in unpersönlichen Formeln fasst, die den Geist zu diesem Absinken bringt, wobei sie ihn in seinen üblichen Vollzügen unterbreche. Diese Instanz ist das Ereignis oder Vorkommnis. Teils drückt sich Lyotard so aus, dass es das Ereignis ist, das für die Präsenz der noch in keiner Weise verzeitlichten und vergeistigten Materie empfänglich macht, teils ist die Präsenz der Materie das Ereignis selbst.[137]

Was «auf dem Spiel steht» und nur erreicht werde, wenn «jeder Moment, jedes Jetzt, gleichsam ein ‹Sich-öffnen›» bedeute, sagt Lyotard, sei «die Fähigkeit, Dinge ankommen zu lassen, und zwar so, wie sie sich präsentieren».[138] Es sei das Ereignis, in dem «‹von Zeit zu Zeit› die unfassbare und unleugbare ‹Präsenz› von etwas, das anders ist als der Geist», aufscheine, gleichzeitig sei das Ereignis das, «was das Bewusstsein ausser Fassung bringt, es destruiert, was ihm nicht zu denken gelingt und was es vergisst, um sich selbst zu konstituieren».[139] Deshalb müsse man von einem der Präsenz ausgelieferten «Geisteszustand ohne Geist» ausgehen, «der vom

136 Vgl. ders., «Gott und die Marionette», in: *Das Inhumane*, S. 177–189, hier: S. 181 und 183–184.

137 Vgl. ders., «Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik», S. 162–163. Unter der Bezeichnung der ‹Askese› verständigt sich Lyotard mit Adorno gegen einen Gewaltakt des Geistes: «Wenn man jedoch die Aktivität des Vergleichens und des Mobilisierens der Aggressivität, die Inbesitznahme (das *mancipium*) und das Verhandeln unterbindet, die zur Ordnung des Geistes gehören, dann – um den Preis dieser Askese (Adorno) – ist es vielleicht nicht unmöglich, sich für die einfallenden Nuancen verfügbar zu halten, sich für das Timbre empfänglich zu machen.» Vgl. ebd., S. 162; Hervorhebung im Original. Vgl. auch ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 108, und «Konservierung und Farbe», in: *Das Inhumane*, S. 167–175, hier: S. 174–175.

138 Ders., «Die Moderne redigieren», S. 46. Dieser Modus scheint mir dem von Lyotard geforderten Verhältnis der Gegenwart zu einer offenen Zukunft zu entsprechen.

139 Ders., «Zeit heute», S. 91. Vgl. auch ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 108 und 111.

Geist nicht verlangt wird, damit die Materie wahrgenommen oder begriffen oder gegeben oder erfasst werde, sondern damit *es* etwas *gibt*».[140] Und so findet Lyotard zu einer negativen Definition der Materie: Sie sei das, was den Geist zerbreche, indem sie seine Syntheseaktivität entweder übersteige oder unterlaufe.[141] Betrachte man die Materie «nach der Ordnung der Rezeptivität oder des Verstandes», dann wirke sie «wie immateriell», da sie «so subtil» sei. Sie sei «‹immateriell›, un-objektivierbar, weil sie nur ‹stattfinden› oder vorkommen kann», sofern die «aktiven Geistesvermögen aussetzen», und zwar «mindestens für ‹einen Augenblick›».[142] Gemälde Newmans besässen, so Lyotard, die Kraft, «den Geist zu unterbrechen und zu verbieten»; wie es auch vorkommen kann, dass «unter dem ‹Effekt› einer Farbe der Geist in Stücke zerbricht», dieses «Aussetzen» komme seiner «Entmächtigung» gleich.[143] An anderer Stelle sagt Lyotard: «Das Fragezeichen des *Geschieht es?* unterbricht. Im Vorkommnis ist der Wille besiegt».[144] Schliesslich findet er in Zusammenhang mit dem Ereignis noch zu einer weiteren unpersönlichen Formel:

> Dass etwas als Vorkommnis geschieht, bedeutet, dass der Geist enteignet wird. Der Ausdruck ‹Es geschieht, dass...› ist geradezu die Formel dafür, dass das Selbst nicht Herr über sich selbst ist. Das Ereignis macht das Selbst unfähig, von dem, was es ist, Besitz zu ergreifen und es unter Kontrolle zu halten. Es bezeugt die grundsätzliche Empfänglichkeit des Selbst für eine rekursive Alterität.[145]

Das *Es geschieht* habe die Qualität des Wunders; in Bezug auf die Malerei erwähnt Lyotard «die Farbe als Vorkommnis, das Wunder, dass *es geschieht* (dass etwas geschieht: nämlich die Farbe), dass zumindest dem Auge etwas widerfährt».[146]

Die im Falle der Musik gesuchte Präsenz ist die klangliche Materie, die reine Schwingung. Lyotard nennt sie auch ‹Nuance› und ‹Timbre›, Bezeichnungen, die «sowohl auf die Qualität von Farben als auch von Klängen angewandt» würden. Nuance und Timbre seien das, «was die exakte Trennung, also die klare Komposition von Klängen und Farben nach den

140 Ders., «Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik», S. 163; Hervorhebung im Original.
141 Vgl. ders., «Gott und die Marionette», S. 180.
142 Ders., «Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik», S. 162, und «Gott und die Marionette», S. 180.
143 Vgl. ders., «Konservierung und Farbe», S. 174.
144 Ders. «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 125; Hervorhebung im Original.
145 Ders., «Zeit heute», S. 74. Parallel formuliert Lyotard: «Was wir nicht zu denken vermögen, ist, dass etwas geschieht, oder vielmehr und einfacher: dass es geschieht...». Vgl. ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 108.
146 Ebd., S. 120; Hervorhebung im Original. Ebenso bezüglich der bildenden Kunst sagt Lyotard, «das Unbestimmte, das *Es geschieht*» sei «die Farbe, das Bild». Vgl. ebd., S. 110; Hervorhebung im Original. Vgl. auch ebd., S. 115.

Harmonie-Skalen und -Temperamenten vereitelt und zunichte macht», weshalb sie «eine Art Unendlichkeit, Unbestimmtheit der Harmonien» verursachten. Wir seien nicht in der Lage, sie «nach der Höhe, Dauer und Frequenz zu bestimmen», und so definiert er sie als »kaum wahrnehmbare Unterschiede von Tönen und Klängen, die ansonsten, im Hinblick auf die Bestimmung ihrer physikalischen Parameter, identisch sind».[147] Ebenso seien sie nicht «vorhersehbar». Entscheidend für Lyotards Gesamtkonzeption ist, dass sich die Nuance «jeder Wiederholbarkeit entzieht» und aufgrund ihrer Unbestimmbarkeit «das Ohr sich dem Unvergleichlichen (also dem Unwiederholbaren) hinzugeben» scheint. Lyotard fragt rhetorisch, wie «das, was sich konstitutiv wiederholt», also der Geist, «das Unwiederholbare als solches erfassen» könne. Lyotards Punkt scheint allerdings weniger zu sein, dass sich die klangliche Materie *per se* nicht wiederholt, sondern er erachtet sie als «nicht wiederholbar», da «der Geist durch sein Erfasstwerden von ihr sowohl seiner ästhetischen als auch seiner intelligenten Fähigkeiten beraubt, entkleidet» werde. Da er ausserstande sei, «sie zu binden, sie zu assoziieren», gelinge es ihm nicht, sie zu wiederholen, das heisst «aus ihr eine Intrige zu spinnen».[148] Diese «melodische Intrige» werde, so Lyotard, von der avantgardistischen Musik «ausser Kraft» gesetzt, «die klangliche Materie» werde in ihr nicht einer «sentimentalen Erzählung, einer Odyssee, untergeordnet». Die «zeitgenössischen Musiken» gingen von einem «Gefühl des Vorkommnisses aus» und exponierten eine der durchorganisierten, epischen Zeit entgegengesetzte «Zeitlichkeit klanglicher Ereignisse, die eher Anachronie oder Parachronie als Diachronie zulässt».[149] Traditionelle Musik und musikalische Form sind demgegenüber *organisierte Zeit* und unterliegen konstitutiv der Wiederholung. In ihnen werde das «Jetzt-Sein (eher als Da-Sein)» der reinen Präsenz ins «enge Raster der musikalischen Rhetoriken [...] eingepasst», und dieses Raster «der Harmonie, der Melodie, der Instrumentierung» regle, ja bestimme das «Vorkommen» der musikalischen Materie.[150] Für die avantgardistische Entgrenzung sieht Lyotard hingegen zwei Möglichkeiten. Es bestehen

der ‹intuitionistische› [...] Weg und der ‹axiomatische› Weg. Man zerstört das Raster, das das Gehör betäubt oder man glaubt es zu zerstören, entweder indem man ‹die Klänge sein lässt›, wie Cage sagt; oder indem man das Raster im Gegenteil durch komplexere, weniger rhetorische als kognitive, häufig ‹Strukturen› genannte Raster vereitelt, in denen mit den unterschiedlichen Dimensionen des Klangs experimentiert wird, um sie für das klangliche Gefühl ‹präsent› zu machen. Sagen wir: Tendenz Boulez.[151]

147 Ders., «Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik», S. 161–162.
148 Ders., «Gott und die Marionette», S. 179–181 und 183.
149 Ders., «Der Gehorsam», S. 198–199 und 202.
150 Vgl. ebd., S. 202.
151 Ebd. Diese Tendenzen entsprechen nicht derjenigen Berios.

Lyotard ist sich bewusst, dass die in seinem Sinne verstandene Nuance «nicht begreifbar und auch nicht erfahrbar, empfindbar ist, zumindest nicht nach den Formen unserer Sinnlichkeit», vielmehr übertrage sie sich «vor jeglicher Objektivierung unmittelbar in Gefühl, also vor jeglicher ‹Anhörung› in ein klangliches Gefühl». Lyotard räumt ein, dass die «Vorstellung einer reinen punktuellen Präsenz» durchwegs «hochproblematisch bleibt».[152] Eine so aufgefasste klangliche Materie stützt den Eindruck, der Geist gerate laufend in prekäre Grenzsituationen. Die Entwaffnung des Geistes deutet Lyotard an folgender Stelle als spezifische Form der Passivität:

> Präsenz in Absenz des aktiven Geistes ist – immer nur – Timbre, Ton, Nuance innerhalb der einen oder anderen sinnlichen Anlage, der einen oder anderen der *sensoria*, der einen oder anderen der Empfänglichkeiten, durch die der Geist für das materielle Ereignis zugänglich ist, von ihm «berührt» werden kann: die unvergleichliche – unvergessliche und unmittelbar vergessene – singuläre Qualität der Maserung einer Haut oder eines Holzes, der Duftnote eines Aromas, des Geschmacks eines Sekrets oder eines Fleisches ebensowie eines Timbres oder einer Nuance. All diese Ausdrücke sind austauschbar. Sie bezeichnen alle das Sichereignen einer Passion, eines Leidens, auf das der Geist nicht vorbereitet gewesen sein wird, das ihn entwaffnet haben wird[.][153]

Das Ohr lausche im Falle der Nuance «dem singulären, punktuellen Hier und Jetzt des Klangs, das sich qua Voraussetzung gegen jeden raum-zeitlichen Transfer auflehnt».[154] Offenkundig würde die diachrone Einordnung die Möglichkeit eines solchen Transfers voraussetzen, wohingegen die Materie für Lyotard insgesamt das von Rücknahmen gekennzeichnete Noch-nicht-Bezogene ist: vor der Zeit, vor dem Geist, vor der Synthesis. An einer Parallelstelle formuliert Lyotard: «Hier, jetzt klingt ein Klang, indem er in einem unerfassbaren Augenblick seine Flüchtigkeit und ein Warten verbreitet». Wie bereits anklang, umschreibt ein sich ausdehnendes Warten den Hiat von Frage und Fragezeichen. Alle diese Anspielungen bestätigen, dass die Nuance dem Ereignis entspricht. Spätestens aber, wenn er sagt, die Nuance sei «vielleicht die elementarste Präsenz *der* Zeit und *für die Zeit*, der ‹ärmste› Grad oder Zustand (obwohl es kein Zustand ist) des Zeit-Seins: das *Durchlaufen*», macht er explizit, dass seine Betrachtungsweise der musikalischen Materie einer der zu Ordnung und Kontrolle tendierenden diachronen Zeitdimension gegenüber alternativen Dimension verpflichtet ist.[155]

---

152 Ders., «Gott und die Marionette», S. 180, und «Der Gehorsam», S. 202.

153 Ders., «Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik», S. 163; Hervorhebung im Original.

154 Ders., «Gott und die Marionette», S. 179–180.

155 Vgl. ders., «Der Gehorsam», S. 202. Ich denke, zu betonen ist ‹dúrchlaufen›, da ‹durchláufen› tendenziell Bewusstheit impliziert. Vgl. auch ders., «Gott und die Marionette», S. 180.

Im Gegensatz dazu wird die fundamentalste und eigentümlichste Fähigkeit des Geistes, «die Gegebenheiten zu synthetisieren, das Mannigfaltige, die *Mannigfaltigkeit* im allgemeinen zusammenzufügen», wie Lyotard wiederum im Gefolge Kants angibt, von der «Form» repräsentiert.[156] Form bedeutet Retention, Stabilisierung und damit Verstehen: «Formen und Begriffe sind konstitutiv für Gegenstände. Sie produzieren Gegebenheiten, die von der Sinnlichkeit erfasst und vom Verstand verstanden werden können, ein Gegenüber, das den Geistvermögen, -kapazitäten angemessen ist».[157] Schon traditionellerweise sei die Materie demgegenüber als das, «was par excellence mannigfaltig und instabil ist und unaufhörlich wieder zerrinnt», verstanden worden.[158] Erst Materie, die ihrer angeblichen Funktion, «eine Form aufzufüllen und zu aktualisieren», nachkomme, sei an den Geist «adressiert» und für ihn überhaupt aufnehmbar.[159] Die Auffassung aber, Materie sei in der Welt nur als geformte von Bedeutung, sei die immer noch weithin akzeptierte Voraussetzung einer aristotelisch geprägten Ontologie und ein Vorurteil der traditionellen Ästhetik, die in der Kunst – insbesondere unter dem Paradigma des Schönen – eine mit dem Geist ins Einvernehmen tretende Zusammenstimmung von Materie und (schöner) Form erkenne.[160] Die Materie als Präsenz, der sich Lyotard annähern will, ist hingegen «für den Geist undarstellbar», sie sei «seinem Zugriff immer entzogen» und biete sich «weder einem Dialog noch einer Dialektik an», ästhetisch erfassbar sei sie allein, «wenn man von jeglichem Anspruch auf Bewältigung der Zeit durch eine begriffliche Synthese Abstand nimmt».[161] Sie sei «nichtformalisierte Materie».[162] Als solche entziehe sich gerade

> die Nuance den Synthesen der Apprehension und Reproduktion, die normalerweise das Erfassen der sinnlichen Materie zwecks Wohlgefallen, durch die Formen, oder zwecks Erkenntnis, durch die Schemata und Begriffe, sicherstellen. Wenn kein Subjekt die sinnlichen Formen und begrifflichen Operatoren auf sich, das heisst auf sein Synthesevermögen beziehen kann – *diese* Nuance auf sich beziehen kann –, dann deshalb, weil die klangliche Materie, die diese Nuance *ist*, nur da ist – da und dann –, solange es das Subjekt nicht ist.[163]

156 Vgl. ders., «Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik», S. 160; Hervorhebung im Original.
157 Ebd., S. 162.
158 Vgl. ebd., S. 160.
159 Vgl. ebd., S. 164.
160 Vgl. ebd., S. 158–161. Vgl. auch ders., «Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit», S. 145–146, und «Antwort auf die Frage», S. 25.
161 Ders., «Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik», S. 164, und «Die Moderne redigieren», S. 45.
162 Ders., «Gott und die Marionette», S. 181.
163 Ebd. Hervorhebungen im Original.

Es zeigt sich, dass auch das Subjekt als Träger des Geistes von dessen Destabilisierung durch die Nuance betroffen ist. Lyotard spricht auch von der «Auslöschung des Subjekts» und «seiner elementarsten synthetischen Fähigkeit».[164] In dem Moment aber, wo – zusammen mit Zeit, Geist und Subjekt – auch die Form prekär wird, könne es «in den Künsten, vor allem in der Malerei und in der Musik, nur darum gehen, sich der Materie zu nähern. Das heisst sich der Präsenz zu nähern».[165]

Damit ergibt sich der Übergang zur ästhetischen Kategorie des Erhabenen. Für ihre Fruchtbarmachung dürfte Lyotard neben dem Anstossen der Postmoderne-Debatte am ehesten breiter bekannt sein. Er sieht den Ort der avantgardistischen Kunst dezidiert in der Ordnung des Erhabenen, nicht der des Schönen.[166] Lyotards Interesse für die erhabene Situation entzündet sich an ihrem zeitlichen Aspekt, den hervorgestrichen zu haben, – wie er herausstellt – Edmund Burkes Leistung mehr noch als Kants sei.[167] In der Tat ensteht das erhabene Gefühl bei Burke in zwei Phasen. In der ersten droht ein furchteinflössender, übermächtiger Gegenstand die rezipierende Instanz zu versehren, ja des Lebens zu berauben, wodurch er die Seele in Schrecken (*terror*) versetze.[168] Vor der Gesamtanlage seiner Theorie deutet Lyotard diesen Vorfall folgendermassen: «Was schreckt, ist, dass das *Es geschieht* – nicht geschieht, dass es zu geschehen aufhört».[169] In der Perplexierung durch den erhabenen Gegenstand stockt im subjektiven Empfinden die Wahrnehmung des unablässigen Ablaufens der Zeit erheblich, und genau dieses Aussetzen der Zeit ist der Aspekt, der Lyotard auf die erhabene Situation aufmerksam gemacht hat. Der sich öffnende Hiat (*suspense*)[170] ist mit demjenigen des künstlerischen Ereignisses eng verwandt: ein sozusagen gegenstandsloses Warten, ein offenes Fragezeichen. Zur Frage, wie ein Gemälde Newmans zu kommentieren sei, sagt Lyotard:

> Die beste Deutung ist die Frageform: Was soll man sagen? oder ein Ausruf: Ah! oder Überraschung: Na sowas! So viele Ausdrücke für ein Gefühl, das in der modernen ästhetischen Tradition [...] einen Namen hat: das Erhabene. Es ist das Gefühl des «da ist es».[171]

164 Ebd. Vgl. auch ebd., S. 180.
165 Ders., «Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik», S. 161.
166 Es scheine ihm, «dass in der Ästhetik des Erhabenen die moderne Kunst (einschliesslich der Literatur) ihre treibende Kraft und die Logik der Avantgarden ihre Axiome finden». Vgl. ders., «Antwort auf die Frage», S. 24.
167 Vgl. ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 116.
168 Vgl. ders., «Der Augenblick, Newman», S. 101 und 105.
169 Ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 117; Hervorhebung im Original. Vgl. auch ders., «Der Augenblick, Newman», S. 101, und «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 110.
170 Vgl. ebd., S. 109 und 117.
171 Ders., «Der Augenblick, Newman», S. 97.

In einer zweiten Phase kommt der Geist wieder zu Kräften und realisiert, dass ihn das angedrohte Schicksal nicht ereilt, weshalb sich nun Lust zur vorherigen Unlust gesellt, und zwar die sekundäre Lust der Erleichterung, des Frohseins (*delight*)[172] über die Abwesenheit des Schrecklichen. Im Anschluss an seine Konzeption deutet Lyotard auch die Erleichterung, «dass die Beraubung suspendiert ist», als «die Erleichterung darüber, dass *es gibt*».[173] Daher ist das erhabene Gefühl ein gemischtes, «ein widersprüchliches Gefühl», ja eine «zwiespältige Affektion» und ein «zwiespältige[r] Genuss».[174] Kant wird die erhabene Situation im Rahmen seiner Architektonik der seelischen Vermögen modifizieren, bei ihm entsteht die Unlust (vergleichbar mit Burke) am Scheitern – am «Desaster», wie Lyotard sagt – der Einbildungskraft angesichts des unvorstellbar mächtigen Gegenstandes, die Lust aber entsteht (anders als bei Burke), weil in diesem Unvermögen erkennbar wird, dass es neben den darstellbaren Begriffen des Verstandes, denen die Einbildungskraft in der Vorstellung ein Beispiel vorführen kann, allein der Vernunft zugängliche Ideen gibt, die nicht darstellbar sind. Kant schreibe, «man kann nicht im Raum und in der Zeit das Unendliche der Macht oder das Absolute der Grösse darstellen, die reine Ideen sind». Dies wiederum bekräftige Kant darin, die Möglichkeit der Freiheit als eines Vernunftprinzips zu behaupten.[175]

Bemerkenswerterweise scheitert bei Berio das Gedächtnis in vergleichbarer Weise wie die Einbildungskraft bei Kant, wenn der fünfte Satz seiner *Sinfonia* auf ein Neues Material aus allem Vorhergegangenen aufruft und durch abermalige Rekombination nochmals weitere Sinnangebote zutage fördert: «La dislocazione imprevista e discontinua degli eventi già ascoltati prima provoca una sorta di arresto nello *stream of consciousness,* nel ‹flusso della coscienza› (musicale)»; mit einem Ergebnis, das Berio so beschreibt: «La memoria viene continuamente sollecitata e chiamata in cau-

172 Vgl. ebd., S. 101 und 105, sowie «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 117.

173 Ders., «Der Augenblick, Newman», S. 105; Hervorhebung im Original, und «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 117–118. Das Erhabene bestehe gerade darin, «dass mitten in diesem drohenden Nahen des Nichts doch etwas geschieht, etwas ‹statt› findet (*avoir lieu*), das ankündigt, dass nicht alles zu Ende ist. Ein einfaches *hier,* das kleinste Vorkommnis ist dieser ‹Ort› (*lieu*)». Vgl. ders., «Der Augenblick, Newman», S. 101; Hervorhebungen im Original.

174 Ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 110–111 und 119, sowie «Antwort auf die Frage», S. 24. An anderer Stelle erwähnt Lyotard das «*delight,* dieses negative Vergnügen, das widersprüchlich, fast neurotisch das erhabene Gefühl kennzeichnet». Vgl. ders., «Der Augenblick, Newman», S. 101; Hervorhebung im Original. Vgl. auch ders., «Antwort auf die Frage», S. 24–25.

175 Vgl. ders., «Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik», S. 158–159, «Der Augenblick, Newman», S. 102, «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 116, und «Antwort auf die Frage», S. 25–26.

sa, ma allo stesso tempo essa viene negata e frustrata».[176] Auch bei Berio entsteht aus einem zunächst negativ Empfundenen etwas Positives, indem das erzwungene Innehalten Raum für Neues schafft.

Lyotard deutet Kants Umdeutung seinerseits um, und zwar im Hinblick auf das Unterlaufen der Zeitdimension. Grundlage bildet dabei, dass, wie erwähnt, bereits bei Kant der Geist aufgrund seiner fundamentalen Synthesefunktion immer zeitlich signiert ist. Allerdings, und Kant weise selbst auf diesen Zusammenhang hin, sei die sich im Falle des Erhabenen im ‹Desaster der Einbildungskraft› verlierende Darstellbarkeit Kennzeichen dafür, dass bereits die Formen als grundlegende Voraussetzungen der Synthesefunktion des Geistes «für das erhabene Gefühl nicht mehr einschlägig sind». So sei schon bei Kant aus der «Ausweitung der schönen Formen bis zur ‹Unform›» nachgerade die «Ästhetik des Erhabenen» hervorgegangen, die «die Umkehrung und Zerstörung der Ästhetik des Schönen nach sich» ziehe.[177]

Es resultiert eine für Lyotard zentrale Frage: «[W]ie ist es um die Materie bestellt, wenn die Formen nicht mehr da sind, um sie *darstellbar* zu machen? Wie ist es um die Präsenz bestellt?»[178] Daran aber, inwieweit ihnen das Aufspüren der Präsenz und die Verwirklichung des Erhabenen gelingen, bemisst sich für Lyotard Berechtigung und Relevanz der avantgardistischen Experimente.[179]

Aus seiner Frage leitet Lyotard die Grundaufgabe der Avantgarden ab, die in Bezug auf die Malerei formuliert lautet, «sehen zu lassen, dass es Unsichtbares im Sichtbaren gibt». In der «Erfordernis indirekter, fast ungreifbarer Anspielung aufs Unsichtbare im Sichtbaren» liegt für Lyotard

176 Berio, *Intervista sulla musica,* S. 121; Hervorhebung im Original.

177 Ders., «Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik», S. 158–161, und «Die Moderne redigieren», S. 47. Vgl. auch ders., «Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit», S. 145–146. Kant selbst gebe an, «welchem Weg hier zu folgen ist, indem er das *Formlose, die Abwesenheit von Form* als möglichen Index des Nicht-Darstellbaren bezeichnet». Vgl. ders., «Antwort auf die Frage», S. 26; Hervorhebung im Original.

178 Ders., «Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik», S. 158; Hervorhebung im Original.

179 Das Experiment bildet für Lyotard ähnlich wie für Berio das eigentlich avantgardistische Vorgehen. Zwei (zusammenhängende) Tendenzen, die Ausdruck davon sind, dass Partikularismus und Heterogenität nicht ausgehalten werden, drängen auf Beendigung bzw. Zerstörung der avantgardistischen Experimente. Infolge des Verlangens nach neuer Ordnung und Einheit mache sich in den transavantgardistischen Künsten eine Rückkehr zum Realismus bemerkbar. In totalitären Systemen müsse die insgesamt auf Reflexion ausgerichtete Avantgarde zerstört werden, weil sie sich erfreche, die künstlich inszenierte, tatsächlich jedoch prekäre Identitätsstiftung der Gemeinschaft infrage zu stellen. Vgl. ders., «Antwort auf die Frage», S. 11–14 und 16–22, «Memorandum über die Legitimität», S. 76, sowie «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 122. Vgl. auch ders., «Notizen über die Bedeutung von ‹post-›», S. 108.

explizit «der Ursprung der ‹abstrakten› Malerei seit 1912». Und Lyotard hält fest: «Nicht das Schöne, sondern das Erhabene ist das Gefühl», das die abstrakten Werke erweckten.[180] Durch den Verzicht auf die Form liegt auf der Hand, dass erhabene Kunst antimimetisch ist: sie «ahmt nicht die Natur nach, sie schafft eine zweite Welt», in der «das Ungeheure oder das Formlose sein Recht» habe, «denn beide können erhaben sein».[181] Und daher erschienen die Werke der Malerei der Avantgarde «dem Publikumsgeschmack als ‹ungeheure›, ‹formlose› Gegenstände, als rein ‹negative› Wesenheiten». Er verwende damit, sagt Lyotard, «absichtlich die Worte, durch die Kant die Objekte charakterisiert, die das Gefühl des Erhabenen hervorrufen».[182] Die Künste müssten hinfort «auf der Suche nach intensiven Wirkungen von der Nachahmung lediglich schöner Vorbilder absehen»; das einzelne Werk «beugt sich keinem Vorbild», vielmehr versucht es «darzustellen, dass es ein Nicht-Darstellbares gibt». Erst durch das Aufkommen der ästhetischen Kategorie des Erhabenen habe es in diesem Sinne zur «Aufgabe der Künste des 19. und 20. Jahrhunderts» werden können, «dafür zu zeugen, dass es ein Unbestimmtes gibt» – genauer, «dass es etwas gibt, das nicht bestimmbar ist: das *Es gibt* selbst».[183] Den Anschluss an bisherige Wendungen leistet Lyotard mit dieser Umschreibung: «Ich sage Materie, um dieses ‹es gibt›, dieses *quod* zu bezeichnen».[184] In der genannten Aufgabe aber liege der «wesentliche Einsatz» avantgardistischer Malerei, und die Malenden hätten sich daraus «zuerst der Frage gegenüber verpflichtet» zu fühlen, die aus ihrer «Arbeit selbst entsteht: Was ist Malerei?».[185] Offenkundig finden sich die Avantgarden durch Lyotards Vorgabe vor einer paradoxalen Ausgangslage wieder; auf der einen Seite in Bezug auf ihren Gegenstand: «Das Paradox der Kunst ‹nach dem Erhabenen› besteht darin, dass sie sich einer Sache zuwendet, die sich nicht dem Geist zuwendet, dass sie eine Sache will oder nach einer Sache *trachtet*, die ihr nichts will».[186] Auf der anderen Seite im Hinblick auf ihr Tun, ist

180 Vgl. ders., «Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit», S. 146. Was mit dem Werk «wirklich auf dem Spiel steht», sei «sehen zu lassen, was sehen lässt, und nicht, was sichtbar ist». Vgl. ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 120, und «Antwort auf die Frage», S. 26.

181 Ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 115.

182 Ders., «Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit», S. 145.

183 Ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 118–119 und 125; Hervorhebung im Original.

184 Ders., «Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik», S. 163; Hervorhebung im Original.

185 Ders., «Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit», S. 146. Vgl. auch ebd., S. 149, «Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik», S. 157, «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 120, und «Antwort auf die Frage», S. 20–21.

186 Ders., «Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik», S. 164; Hervorhebung im Original.

ihnen doch das «Paradoxon einer Darstellung, die nichts darstellt» aufgegeben.[187] Für Lyotard ist klar: «Wenn man darzustellen versucht, dass es etwas Nicht-Darstellbares gibt, muss die Darstellung gleichsam zum Märtyrer werden».[188] Als Produzenten von Darstellungen sind alle Künste auf irgendwie geartete Darstellungs*mittel* angewiesen; dessen ungeachtet verlangt er von den avantgardistischen Künsten, «sich der Präsenz zu nähern, ohne auf die Mittel der Darstellung zu rekurrieren».[189] Im Rahmen ihrer jeweiligen Darstellungs- und Ausdrucksmittel sollen sie – in Anlehnung an Kant – durch «negative Darstellung» aber «zumindest darauf anspielen», dass es Undarstellbares gibt.[190] Sie sollen das Undarstellbare «hervorrufen», das heisst «quasi wahrnehmbar», fühlbar, erahnbar machen, dass es die Materie und mithin das Ereignis ihrer Präsenz als das ganz Andere der modernistisch-diachronistischen Zeitlichkeit gibt.[191]

Im Zeichen des Erhabenen verstehe sich schon das Moderne als Zurückweichen des Realen; «innerhalb dieses Verhältnisses» aber könnten «zwei Modi unterschieden werden, zwei Tonarten, wie Musiker sagen würden». Die moderne Ästhetik ziele auf die «Ohnmacht des Darstellungsvermögens» ab; sie sei darin nostalgisch, dass sie zwar das Nicht-Darstellbare als «abwesenden Inhalt» zeige, die nach wie vor vorhandenen Formen jedoch «weiterhin Trost» gewährten. Das Postmoderne hingegen sei dasjenige Moment, «das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt». Es begebe sich «auf die Suche nach neuen Darstellungen», dies «jedoch nicht, um sich an deren Genuss zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, dass es ein Undarstellbares» gebe. Erst in diesem Modus befinden sich vernunftmässiger Begriff und verstandesmässige Darstellung in einem ausreichenden Spannungsverhältnis, um den Akzent auf die erhebende (wohl übermenschliche) «Unmenschlichkeit» des «Denkvermögen[s]» legen zu können.[192] Das Gewicht, das

187 Vgl. ders., «Der Augenblick, Newman», S. 102. Lyotard erwähnt als «herausragendes Beispiel einer negativen Darstellung» Kants Beispiel des «Bilderverbot[s] durch das mosaische Gesetz». Vgl. ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 116, «Der Augenblick, Newman», S. 102, und «Antwort auf die Frage», S. 26.

188 Ders., «Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit», S. 145.

189 Ders., «Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik», S. 161.

190 Vgl. ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 118, und «Der Augenblick, Newman», S. 102. Vgl. auch ders., «Antwort auf die Frage», S. 26, 29 und 32.

191 Vgl. ders., «Der Augenblick, Newman», S. 102, und «Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik», S 158. Lyotard hält fest, die Formulierung ‹quasi wahrnehmbar› stamme «von Kant». Vgl. ebd. In dem, «was Kant negative Darstellung oder Nicht-Darstellung» nenne, seien «das Unendliche oder Absolute der Idee zu erkennen», und zwar «[a]n der Grenze des Bruchs». Vgl. ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 116. Vgl. auch ders., «Antwort auf die Frage», S. 32.

192 Vgl. ebd., S. 28–31.

Lyotard der Frage des Undarstellbaren beimisst, wird greifbar, wenn er sagt, sie sei «allerdings die einzige, die im kommenden Jahrhundert den Einsatz von Leben und Denken lohnt».[193] Die argumentativen Fäden aber führt er meines Erachtens an dieser Stelle zusammen:

> Nicht anderswo, nicht da oder dort, nicht früher oder später oder ein anderes Mal, sondern: hier, jetzt geschieht es, dass ..., und das ist dies Bild. Dass hier und jetzt dies Bild ist, und nicht vielmehr nichts, das ist das Erhabene. Die Fassungslosigkeit der Intelligenz, die zu fassen sucht, ihre Entwaffnung, das Eingeständnis, dass dies, dieses Vorkommnis der Malerei nicht notwendig, nicht einmal vorhersehbar war, ihre Blösse angesichts des *Geschieht es?*, die Hut des Vorkommnisses ‹vor› aller Abwehr, aller Illustration, allem Kommentar, die Hut vor allem Blick, unter der Ägide des *Now*, das ist die *rigueur* der Vorhut, der Avantgarde.[194]

Keinesfalls aber haben die Avantgarden das Undarstellbare (bildlich) darzustellen. Ein Gemälde Newmans sei «ein Engel», denn es «verkündet nichts, es ist selbst die Verkündigung», und so stelle Newman «keine undarstellbare Verkündigung dar», vielmehr lasse er «sie sich vorstellen». Newmans Gemälde sind für Lyotard beispielhaft, denn sie wollten «selbst das Ereignis (*occurrence*) sein, der Augenblick, der geschieht», so erhebe sich ein Gemälde Newmans, «wie sich das Vorkommnis erhebt». Bemerkenswerterweise deutet Lyotard dieses Sicherheben als «die Ohren spitzen, zuhören», und die rezipierende Instanz sei diesen Bildern gegenüber nurmehr «ein offenes Ohr, für den Ton, der aus der Stille» kommt, das Gemälde aber «dieser Ton, ein Akkord».[195] In diesem Sinne sei es Aufgabe der Avantgarden, das «Ereignis-Werk» zu suchen, «Werk[e], die fragen» hervorzubringen und «das *Es geschieht*, das das Werk ist» statthaben zu lassen.[196] Dazu hätten sich die Kunstschaffenden «an überraschenden, ungewöhnlichen und schockierenden Kombinationen», an solchen, «die das Ereignis ermöglichen», zu versuchen. Entgegen den landläufigen Schockwirkungen, die zwar in der Lage seien, das Publikum kurzfristig zu verblüffen, sich jedoch sehr schnell abgriffen, hätten sie sich vielmehr an den «Schock par excellence» zu halten, und dieser bestehe darin, «dass *es geschieht*, dass etwas geschieht und nicht nichts».[197]

---

193 Ders., «Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit», S. 148. Vgl. auch ders., «Notizen über die Bedeutung von ‹post-›», insbes.: S. 108–109.

194 Ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 111; Hervorhebung im Original. Das ‹Now› bezieht sich auf das kunsttheoretische Fragment Newmans ‹The Sublime is Now›. Vgl. ders., «Die Moderne redigieren», «Der Augenblick, Newman», und «Das Erhabene und die Avantgarde», insbes.: S. 111.

195 Ders., «Der Augenblick, Newman», S. 96; Hervorhebung im Original, und S. 100–101.

196 Vgl. ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 122–123; Hervorhebung im Original.

197 Ebd., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 114–115 und 118–119; Hervorhebung im Original. Vgl. auch Budde, «Zitat, Collage, Montage», S. 37.

Durch die echte Konsternation im Sinne des Erhabenen und des Ereignisses lässt sich erreichen, dass das gewöhnliche Publikum aus seinen alltäglichen Vollzügen herausgerissen wird. Mittelbar kommt den Avantgarden daher die Aufgabe zu, «das Publikum zu ‹bilden›», indem sie es lehren, in sich die Empfänglichkeit für das Ankommenlassen der Präsenz als des ganz Anderen von Diachronie, Denken, Programm zu bewahren oder zu entwickeln.[198] Auch wenn die alles beherrschenden Diskurse vorgaukeln, es gebe keine Alternative zur modernistisch-diachronistischen Auffassung von Zeitlichkeit, besteht die Alternative des Ausbruchs für Lyotard immer. Dafür haben die Avantgarden Zeugnis abzulegen, ohne indessen jemals vorzugeben, die Alternative getroffen zu haben.[199]

3. Schlussbetrachtung zum Phänomen der Synchronie in den postmodernen Künsten

Da ich dazu tendiere, den herkömmlichen Postmodernismus (im Gefolge des Historismus) als dem Diachronismus verpflichtet einzustufen, liegt es nahe, die alternative Sichtweise, wie sie für mich Berio und Lyotard vertreten, als ‹Synchronismus› zu bezeichnen. Wenn deren Sichtweisen sozusagen ‹oberhalb› (Berio) und ‹unterhalb› (Lyotard) der Diachronie anzusiedeln sind, zeichnet sich ab, dass sich rund um die diachronistisch verstandene Zeitdimension eine synchronistisch aufzufassende anlagert. Die Vermutung drängt sich auf, Diachronie sei ein Sonderfall der Synchronie unter bestimmten, reduktionistischen Bedingungen. Wenn meine Darstellung zutrifft, markieren Berios und Lyotards Ansätze nicht bloss beliebige Spielarten des Postmodernismus, vielmehr stecken sie von den Rändern her das Feld ab, das näherhin postmodernen Unternehmungen offensteht. Berios und Lyotards Positionen darzustellen, ist somit insofern ergiebig, als die postmoderne Problematik dadurch einkreisend fassbar gemacht werden kann.

Angesichts des, wie mir scheint, nach wie vor herrschenden Diachronismus war mir daran gelegen, anhand der Positionen Berios und Lyotards aufzuzeigen, dass alternative, synchronistische Sichtweisen konsistent re-

198 Vgl. Lyotard, «Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit», S. 146. Vgl. auch ebd., S. 149, und «Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik», S. 157.

199 Lyotard warnt: «Es wäre vermessen, ja es wäre ein Verbrechen von Seiten eines Denkers oder Schriftstellers, wenn er sich als Zeuge oder Garant des Ereignisses ausgäbe. Das soll heissen, dass keineswegs die Entität – was auch immer sie sein mag –, die behauptet, mit dieser Empfänglichkeit für das Ereignis betraut zu sein, Zeugnis ablegt, sondern das Ereignis ‹selbst›.» Vgl. ders., «Zeit heute», S. 91.

konstruierbar sind. Worum es hier nicht gehen kann, ist, eine Entscheidung zugunsten der einen oder anderen Blickrichtung zu forcieren. So halte ich den Diachronismus nicht für im Grundsatz verfehlt; dagegen ist allerdings festzuhalten, dass er für einige bedeutende Punkte blind macht. Aus holistischer Warte sind Bewertung und Deskritpion im Herangehen an die Welt gleichberechtigt. Bewertung ist nicht ein aus Idiosynkrasie, ja Sentimentalität entspringendes Unvermögen. Im Gegenteil, für den Holismus gilt, dass es Deskription ohne Bewertung nicht geben kann, denn die Begriffe, derer sie sich in scheinbar objektiver Manier bedient, sind ihrerseits immer schon aus interdependenten kulturellen Weichenstellungen hervorgegangen und nicht etwa – oder nur mittelbar – aus welthaften Gegebenheiten. Mit anderen Worten: Der Objektivismus ist vollkommen zutreffend, aber das Entscheidende sagt er nicht. Vor diesem Hintergrund rufen Berio und Lyotard zum Mut zur Bewertung auf, gerade in Sachen kulturellen Erscheinungen, was sich unter anderem in ihrem unbekümmerten Glauben widerspiegelt, an vitalen künstlerischen Rohstoff heranzukommen und damit nach Ermessen verfahren zu können.

Um das Phänomen der Synchronie noch fassbarer zu machen, würde ich vorschlagen, hinsichtlich des künstlerischen Schaffens darunter eine Sichtweise zu verstehen, die sich selbst ‹auf der Höhe der Zeit› erlebt.[200] Als affirmative und energische Haltung befindet sie sich in keiner Weise in Distanz zum umgebenden Material, und die Geschichtlichkeit des Materials wird nicht als Vermitteltheit und Erschöpftheit empfunden, sondern, da man selbst mitten im Gewühl der Geschichte steht, als der Ort, an dem ‹es geschieht›. Diese Darstellung wirft einen merkwürdigen Schatten auf eine Postmoderne, die sich darauf kapriziert, ein starkes historisches Bewusstsein ausgeprägt zu haben. Denn sie nimmt, sofern es zutrifft, dass sie einem den Objektivismus implizierenden Historismus verpflichtet ist, einen objektivistischen Standpunkt gegenüber der Geschichte ein. Es fragt sich, ob sich echtes historisches Bewusstsein überhaupt auf einen Standpunkt *ausserhalb* der Geschichte stellen kann, wenn Vergeschichtlichung das Sich-in-Kontexte-Begeben bedeutet. Selbstredend ist ein Standpunkt *in* der Geschichte – und hier klingt Berio an – zwangsläufig ein Standpunkt, dem es an überhistorischer (ahistorischer?) Übersicht gebricht. Dass der Postmodernismus – wenn auch implizit – für sich allem Anschein nach in Anspruch nimmt, einen Standpunkt der eigenen Kontextlosigkeit einnehmen zu können, deute ich als eine ideologisierende Tendenz. Klarerweise ist auch der objektivierende Standpunkt ein möglicher Standpunkt

200 Gerade «aufgrund ihres Sprachcharakters» konnte die traditionelle Musik für Budde «zum immer Neuen hin fortschreiten, konnte sie Geschichte haben, die als Prozess ihr wesentlich zugehörte». Vgl. ders., «Zitat, Collage, Montage», S. 38.

unter vielen, selbst wenn er sich als Bezugslosigkeit tarnen möchte. Dem objektivistischen Historismus-Postmodernismus erscheint die Geschichte als lineare Folge handhabbarer Grössen, und wenn er glaubt, von jedem Geschehnis zum vornherein sagen zu können, dass und inwiefern es geschichtlich ist, wie auch, dass es unausweichlich der Geschichte verfallen wird, macht er sich anheischig, die Geschichte bis in die Zukunft hinein zu überblicken. Er deklariert heute, als was sie sich morgen erweisen wird. Eine solche Denkbewegung fällt in den Ambitus dessen, was Lyotard als Anmassung des Geistes kritisiert – nicht einmal, weil diese Sichtweise objektiv gesehen nicht begründbar wäre, was sie vielleicht sogar ist, sondern weil dadurch der Zukunft die Möglichkeit benommen wird, prinzipiell offen zu sein, und etliche mögliche Welten und Weltverläufe von vornherein ausgeschlossen werden.[201] In dieser Perspektive fragt es sich für mich, wie weit es mit der angeblichen Ideologieferne und Offenheit der Postmoderne her sein kann.

Positiv gewendet lässt sich formulieren, dass sich Sinngehalte weder durch Massierung noch durch Konfrontation abwetzen können. Ein Nullpunkt von Sinn ist niemals erreicht; eine Auffassung, die mir auf der Linie Berios zu liegen scheint. Sein Optimismus leitet sich mir gerade daraus her, dass auch der schärfste Konfrontationsvorgang immer schon Sinn *ist* und neuen, wie auch immer gearteten Sinn generiert. Auch wenn ein zynischer oder naiver Postmodernismus glauben sollte, über frühere bzw. andere Kontexte beliebig von aussen zu verfügen und sie sich durch Konfrontation gegenseitig zermahlen lassen zu können (wobei ‹beliebig› wohl heisst, *bewusst unvereinbare* Kontexte aufeinander treffen zu lassen, um möglichst viel Reibung zu provozieren), ist der postmoderne Standpunkt Teil des Gesamtkontexts, innerhalb dessen sich seine Machenschaften abspielen; er ist selbst einer der ‹anderen Standpunkte›, die aufgerufen werden sollen.[202] Wie Berio und Lyotard den Standpunkt des Materials bzw. der Materie einzunehmen, heisst demgegenüber, gerade mit so wenig wie möglich Erwartungshaltungen und Absichten an Material und Materie heranzutreten, um im Sinne von Sokrates' maieutischer oder Hebammenkunst herausholen zu helfen, was darin schon angelegt ist und nach Verwirklichung und Entfaltung strebt. Das schöpferische Subjekt macht sich so zum Werkzeug und nicht zum Beherrscher.

---

201 Für Lyotard bleibt «die Aufgabe der Avantgarde» daher, «die Anmassung des Geistes gegenüber der Zeit aufzulösen». Vgl. ders., «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 125.

202 Die Rede von einer ‹zynischen› (eklektischen) Postmoderne ist angelehnt an Lyotard. Vgl. ders., «Antwort auf die Frage», S. 17, und «Das Erhabene und die Avantgarde», S. 125. Vgl. auch ders., «Sendschreiben zu einer Universalgeschichte», S. 44, «Notizen über die Bedeutung von ‹post-›», S. 105, und «Vorbemerkung», S. 11.

Äusserlich betrachtet kleidet sich die Herausforderung der Diachronie häufig in eine Frage der Stilistik: Sind Stilpluralismus, Polystilistik künstlerisch akzeptabel? Ist von einem ungebrochenen künstlerischen Fortschritt auf der Achse der Diachronie auszugehen und ist dieser erstrebenswert? Wie verhält sich dieser Fortschritt zum Bisherigen? Ist unverbrauchtes künstlerisches Material überhaupt noch auffindbar, und lässt sich innovative künstlerische Form schlechterdings noch generieren? Woher wären diese allenfalls zu gewinnen? Solche Fragen stellen sich mir als die landläufig postmodernen Fragen dar. Ich denke aber – und hier bin ich mit Lyotard einig –, dass die postmoderne Problematik bis hinein ins Selbstverständnis des Geistes reicht und dementsprechend nicht mit einer manifestartigen Antwort abgetan werden kann. Die Frage von Synchronie oder Diachronie in der Kultur ist keine Frage der Stilistik.

Abstract

It seems that the postmodern notion of the artistic material cannot only be described in terms of "mediation" and "exhaustion". Rather, an aporetic condition can be stated as a result of the combination of these two underlying qualities. This apory can be traced back to the historicist change of paradigm in the course of the nineteenth century and be explained as a consequence of a postulated, specifically historicist criterion of identity. Subsequently, a notion of temporality and artistic material understanding itself as a synchronistic alternative to a historicist-diachronistic notion is revealed in a passage through Berio's and Lyotard's positions. With Berio, this alternative view can be considered as a comprehensive continuum of tradition, with Lyotard as the absolute singularity of the artistic event.

Bibliographie

Adorno Theodor W., *Philosophie der neuen Musik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998 (= Gesammelte Schriften, 12).

Bandur Markus, «‹I prefer a wake›. Berios *Sinfonia*, Joyces *Finnegans Wake* und Ecos Poetik des ‹offenen Kunstwerks›», in: *Luciano Berio*, S. 95–109.

Berio Luciano, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Roma-Bari: Laterza, 1981 (= Saggi tascabili Laterza, 77).

Berio Luciano, *Remembering the future*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006 (= The Charles Eliot Norton Lectures).

Borio Gianmario, «Avantgarde und Klassizismus – eine Antithese?», in: *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935*, hrsg. von Gottfried Boehm, Ulrich Mosch und Katharina Schmidt, Basel: Öffentliche Kunstsammlung,

Kunstmusem/Paul-Sacher-Stiftung, 1996 (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 27. April bis 11. August 1996 am Kunstmuseum Basel), S. 368–372.

Borio Gianmario, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber: Laaber Verlag, 1993 (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 1).

Budde Elmar, «Zitat, Collage, Montage», in: *Die Musik der sechziger Jahre*, S. 26–38.

Budde Elmar, «Zum dritten Satz der ‹Sinfonia› von Luciano Berio», in: *Die Musik der sechziger Jahre*, S. 128–144.

Danuser Hermann, «Postmodernes Musikdenken – Lösung oder Flucht?», in: *Neue Zürcher Zeitung*, N. 148, 29./30. Juni 1991, S. 67–68.

Domann Andreas, *Postmoderne und Musik. Eine Diskursanalyse*, Freiburg: Verlag Karl Alber, 2012 (= Musikphilosophie, 4).

Engelmann Peter, «Einführung», in: *Postmoderne und Dekonstruktion*, S. 5–32.

Engelmann Peter, «Vorwort des Herausgebers 1986» und «Vorwort des Herausgebers 2009», in: Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 11–13 und 15–22.

Habermas Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 749).

Heßler Hans-Joachim, *Philosophie der postmodernen Musik: Jean-François Lyotard*, Dortmund: NonEM-Verlag, 2001.

Luciano Berio, hrsg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 2005 (= Musik-Konzepte. Neue Folge, 128).

Lyotard Jean-François, «Antwort auf die Frage: Was ist postmodern?», in: ders., *Postmoderne für Kinder*, S. 13–32.

Lyotard Jean-François, «Der Augenblick, Newman», in: ders., *Das Inhumane*, S. 95–105.

Lyotard Jean-François, «Das Erhabene und die Avantgarde», in: ders., *Das Inhumane*, S. 107–125.

Lyotard Jean-François, «‹A few words to sing›», in: *Music/Ideology. Resisting the aesthetic*, hrsg. von Adam Krims, Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1998 (= Critical Voices in Art, Theory and Culture), S. 15–36.

Lyotard Jean-François, «Der Gehorsam», in: ders., *Das Inhumane*, S. 191–206.

Lyotard Jean-François, «Gott und die Marionette», in: ders., *Das Inhumane*, S. 177–189.

Lyotard Jean-François, *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit* (Original: *L'inhumain. Causeries sur le temps*, 1988), hrsg. von Peter Engelmann, übers. von Christine Pries, Wien: Passagen Verlag, 2006 (3. Aufl.; 1. Aufl. 1989).

Lyotard Jean-François, «Konservierung und Farbe», in: ders., *Das Inhumane*, S. 167–175.

Lyotard Jean-François, «Memorandum über die Legitimität», in: ders., *Postmoderne für Kinder*, S. 57–83.

Lyotard Jean-François, «Die Moderne redigieren», in: ders., *Das Inhumane*, S. 37–48.

Lyotard Jean-François, «Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik», in: ders., *Das Inhumane*, S. 157–165.

Lyotard Jean-François, «Notizen über die Bedeutung von ‹post-›», in: ders., *Postmoderne für Kinder*, S. 103–109.

Lyotard Jean-François, *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982–1985* (Original: *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, 1986), hrsg. von Peter Engelmann, übers. von Dorothea Schmidt unter Mitarbeit von Christine Pries, Wien: Passagen Verlag, 2009 (3. Aufl.; 1. Aufl. 1987).

Lyotard Jean-François, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* (Original: *La condition postmoderne*, 1979), hrsg. von Peter Engelmann, übers. von Otto Pfersmann, Wien: Passagen Verlag, 2009 (6. Aufl.; 1. Aufl. 1986).

Lyotard Jean-François, «Randbemerkungen zu den Erzählungen», in: ders., *Postmoderne für Kinder*, S. 33–38.
Lyotard Jean-François, «Regeln und Paradoxa», in: ders., *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, übers. von Marianne Karbe, Berlin: Merve Verlag, 1986, S. 97–107.
Lyotard Jean-François, «Sendschreiben zu einer Universalgeschichte», in: ders., *Postmoderne für Kinder*, S. 39–56.
Lyotard Jean-François, «Vorbemerkung», in: ders., *Postmoderne für Kinder*, S. 11–12.
Lyotard Jean-François, «Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit», in: ders., *Das Inhumane*, S. 139–149.
Lyotard Jean-François, «Vorwort. Vom Humanen», in: ders., *Das Inhumane*, S. 11–17.
Lyotard Jean-François, *Der Widerstreit* (Original: *Le Différend*, 1983), übers. von Joseph Vogl, München: Wilhelm Fink Verlag, 1989 (2. Aufl.; 1. Aufl. 1987; = Supplemente, 6).
Lyotard Jean-François, «Zeit heute», in: ders., *Das Inhumane*, S. 73–93.
Misch Imke, «Von der Vergangenheit zur Gegenwart. Geschichtsbewusstsein im Schaffen Luciano Berios», in: *Luciano Berio*, S. 5–21.
Musik der sechziger Jahre (Die), hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz: B. Schott's Söhne, 1972 (= Edition Schott, 6581).
Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, hrsg. von Peter Engelmann, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1990 (= Reclams Universal-Bibliothek, 8668).
Rancière Jacques, «Lyotard und die Ästhetik des Erhabenen: eine Gegenlektüre von Kant», in: ders., *Das Unbehagen in der Ästhetik* (Original: *Malaise dans l'esthétique*, 2004), Wien: Passagen Verlag, 2008 (2. Aufl.; 1. Aufl. 2007), S. 105–123.
Tadday Ulrich, «Vorwort», in: *Luciano Berio*, S. 3–4.